OPERE

DI

PIETRO METASTASIO.

COL DONO

DEGLI ULTIMI SEI VOLUMI.

VOL. XXVIII.

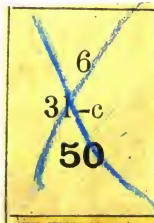
ESTRATTO

DELLA POETICA DI ARISTOTILE

DIVISA IN TRE TOMI.

ROMA 1838.

PRESSO COSTANTINO MEZZANA

Tipografo-Editore.

diator che la schiuse, e scudo fa
ro di sè stesso a Cimodoce. Ritto
braccia, siccome croce, distese,
pupille al ciel fisse in divina pre-
li è assorto.
ı la terza squilla rimbomba.
don le catene del tigre che rug-
) furioso nell' arena si slancia. In-
tario moto balzar fa gli adunati.
ıdoce da terrore comprèsa:
Ahi, salvatemi, grida! „
nelle braccia si abbandona del suo
to che verso lei si volge. La strin-
ffannoso al seno, e asconderla vor-
ıel proprio cuore. Giugne il tigre
ıe Martiri. Sollevasi truce, e l'ugne
ındando ne' fianchi al figliuol di La-
:, gli omeri dilania coi denti al-
ırepido Confessore. E mentre Ci-
oce, al petto ognor compressa del-

Quanto d' ammirabile rinviensi
gesta de' campioni della cattolica R
che il sangue versarono, e la vit
crificarono pel Redentore, trovas
Martiri di Chateaubriand; e quell
magini di terrore e di pietà, di z
oppressione, di gloria e di lutto ch
gran copia somministran quelle o
che alla mitologia e alla poesia e
sivamente appartengono, esiston
Martiri del sullodato Visconte; pe
oltr' essere l' enunciata opera, sic
il vessillo della cattolica Religione,
a buon diritto eziandio riguardarsi
lissima alle arti, potendosi da essa
re de' soggetti atti ad animare col
nello le tele, e dare con lo scarp
forma e misura a' macigni. E non
alla pittura e alla scultura può ess
sere inerente, ma nel tempo stesso

OPERE

DI

PIETRO METASTASIO

VOL. XXVIII.

ROMA 1838.
PRESSO COSTANTINO MEZZANA
Tipografo-Editore.

ESTRATTO

DELL' ARTE POETICA

D' ARISTOTILE

E CONSIDERAZIONI SULLA MEDESIMA

OGGETTO

DEL

PRESENTE ESTRATTO

Il credito d'Aristotile, stabilito e difeso dalla concorde e costante venerazione di quasi ormai ventidue secoli, quando ancor non fosse dovuto alla mirabile estensione de'suoi sublimi talenti, ed alla sua in ogni sorta di scienza portentosa vastità di dottrina, basterebbe perchè dovesse esigersi dalla universale gratitudine di tutti i posteri, la sola considerazione d'esser egli stato il primo di tutti gli antichi sin qui da noi conosciuti Filosofi, che abbia saputo fare una chiara, minuta ed incontrastabile analisi del raziocinio umano: e che armandolo di distinzioni e divisioni, come di sicuri e ad esso necessàri istromenti, gli abbia scoperto il cammino, pel quale procedendo ei non possa traviare e smarrirsi nelle ricerche del vero: onde il ricorrere in checchessia ad un tale oracolo, per tutti è cura lodevole, ma è dovere indispensabile specialmente per li Poeti, ai quali ha egli particolarmente somministrate le principali norme dell' arte loro.

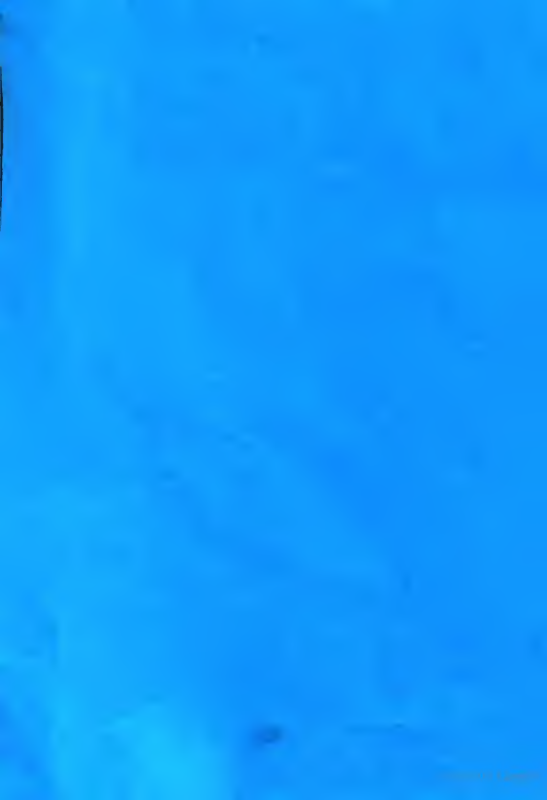
Persuaso dunque fin dagli anni più floridi dell' età mia di questo inevitabile nostro dovere, proposi d' istruirmi fondamentalmente de' dogmi poetici d' un tanto maestro: e mi parve allora sanissimo consiglio l' attignerli puri ed illibati dalla prima loro sorgente originale a costo di qualunque fatica: ma inciampando poi ogni momento nel corso del mio lavoro, qua nella dubbiezza d' una regola capace di doppio senso, là nell' oscurità d' una per me misteriosa espressione, ora in un precetto apparentemente ad un altro contraddittorio, ora in una nuova definizione dello stesso soggetto da quella che l'avea preceduta totalmente diversa, ed in cento ad ogni passo per la mia limitata facoltà indissolubili nodi; mi avvidi alfine con somma mia mortificazione essere stato inconsiderato trascorso di temerità giovanile l' inoltrarmi in così disastroso ed intricato cammino senza scorte e compagni. Ricorsi dunque ai più dotti ed accreditati Espositori dell' aristotelica Arte Poetica: e sarei ad essi ingrato se candidamente non confessassi d' esser loro debitore dell' intelligenza del senso letterale in più d' un oscuro passo del testo: ma sarei altresì ben poco sincero, se non asserissi nel tempo istesso, che, rispetto al mio principal bisogno di provvedermi di chiare massime, e di regole sicure per non errar nella pratica, mi ritrovai dopo così laboriose ricerche, con sensibile mio rincrescimento, assai meno illuminato: anzi infinita-

mente più che per l' innanzi indeterminato e confuso.

Ed infatti, chi potrebbe mai non confondersi fra i continui dispareri d' uomini, tutti per altro degnissimi di rispetto per la profonda loro dottrina? Chi non perderebbe per istanchezza e fastidio tutto il fervore d' istruirsi fra gl' inutili e prolissi d' alcuni metafisici e scolastici trattati, co' quali soffocano quell' arte che promettono d' illustrare? Chi saprebbe difendersi da una giusta indignazione, quando, ricercando ne' greci Drammatici, ed in Aristotile medesimo i passi citati da alcuni dei più rinomati Critici, come fondamenti delle sovrane loro decisioni, li ritrova (come a me bene spesso è avvenuto) opposti per lo più per diametro alle asserite opinioni? Ed oltre a tutto ciò come mai nella pratica prudentemente fidarsi ai pareri d' uomini tanto forniti di merce letteraria, quanto poveri e nudi affatto d' ogni esperienza teatrale, e ben persuasi ciò non ostante della loro magistrale infallibilità? Lo stesso Dacier, il più esatto, il più compiuto, il più ordinato, ed il più giudizioso di tutti gli Espositori a me noti della Poetica di Aristotile, ove si tratti di difendere alcuno strano paradosso, da lui sfortunatamente adottato, abusa visibilmente anch' esso (e non già di rado) della perspicacia del suo ingegno, e della vasta e varia sua erudizione per sedurre chi lo rispetta.

Per sottrarmi in qualche modo a tante e tante dubbiezze; e per non perder tutto miseramente fra queste il frutto delle applicazioni da me in tale studio impiegate, mi determinai a fare un rigoroso esame di me medesimo, e riandando da bel principio tutta l'Arte Poetica di Aristotile, estrarne esattamente capitolo per capitolo tutto ciò che a me era paruto limpidamente d' intenderne: confessar candidamente tutte le mie incertezze ne' passi oscuri: accennare quai savi e delicati riguardi esiga or da noi l' uso di alcuno di questi forse, quando furon dettati, utilissimi precetti, mercè l' enorme visibilissimo cambiamento de' nostri in così lungo tratto di tempo dagli antichi costumi: palesare quali regole, e quali pratiche teatrali siano state da' moderni legislatori ai Drammatici greci, e ad Aristotile istesso gratuitamente attribuite: procurar di formarmi, a seconda delle occasioni che il testo ne somministra, una più chiara e distinta idea della natura della Poesia, *dell'* Imitazione *e del* Verisimile, *di quella che comunemente ne abbiamo, e concludere che (trattandosi di dogmi poetici) non può esser conteso a veruno il citare, quando bisogni, qualunque più venerata umana autorità al supremo tribunale della ragione.*

Gl' indispensabili doveri dell' impiego al quale mi ritrovo da tanti anni fortunatamente destinato, non mi avean mai lasciato fin ora tutto l' ozio che bisogna alla compiuta esecuzio-

ne di tal disegno: ma non ho mai perciò trascurato frattanto di meditarlo, ed in tutti i quantunque brevi intervalli, che si sono di tratto in tratto frapposti alle altre mie necessarie occupazioni, di andar sempre e raccogliendo e notando tutto ciò che potesse servire un giorno di materiale all' ideato edificio. Ho trovato finalmente quel giorno nel più del solito lungo riposo che la benignità degli adorabili Augusti miei Sovrani mi ha ultimamente concesso: ed ecco l' intrapreso lavoro, per quanto le mie forze permettono, esattamente terminato.

Il ciel mi guardi dall' ardita pretensione di aver formata in questo estratto una specie di nuova Poetica: la seduttrice graduazione di maestro ne ha tante fin ora prodotte, che il numero di queste ha già di gran lunga superato quello de' bisognosi d'erudirsi: e ve n' ha pur troppo più di quello che basta per confondere, disanimare e rendere aridi affatto ed infecondi i più felici, i più coraggiosi ed i più fertili ingegni che sappia la benefica natura produrre.

Il solo oggetto del mio lavoro è stato l' inquieto desiderio di giustificarmi, quanto è possibile, con me medesimo, che sono naturalmente il men discreto (per mia sventura) di tutti i giudici miei: e quello di procurarmi la consolazione d' esser convinto, che debbano contarsi fra le dolorose inevitabili conseguenze della comune umana debolezza tutti quei difetti, dai quali la non interrotta esperienza di cinquanta

e più anni, e la non mai deposta cura d' istruirmi non han bastato a difendermi.

L' edizione di tutte le Opere d' Aristotile greco-latine, in quattro volumi in foglio, dell' anno 1654 data in Parigi da *Guglielmo du Vallius*, è quella di cui ha fatto uso l' Autore nel formare il presente Estratto.

ESTRATTO

DELL' ARTE POETICA

D' ARISTOTILE

CAPITOLO PRIMO

Che la Poesia è una delle Arti imitatrici. In che si distingue dalle altre. Spiegazione delle parole Metro, Ritmo, Armonia, Melodia e Modi. *Confutazione della opinione che possano chiamarsi Poemi i componimenti scritti in prosa. Che non basta, che il discorso del Poeta sia armonico e numeroso, ma nobile ancora debba essere ed elegante.*

Nel principio del suo trattato ne propone Aristotile la materia, dicendo di voler parlare in esso dell' essenza e dell' efficacia della Poesia: così in genere, come in ciascuna delle sue parti: della maniera di comporre le Favole: e di tutto ciò che a quest' arte appartiene: incominciando, a seconda della natura, dalle più semplici idee.

Pone per primo, lucidissimo ed incontrastabile principio non esser la Poesia tragica, epica, ditirambica, o di qualunque specie si voglia, se non se una di quelle imitazioni, alle quali gli

uomini sono per natura inclinati, e delle quali universalmente si compiacciono: come lo è la Pittura, la Scoltura, il Ballo, la Musica, e tutte le Arti di questa fatta. Dice che coteste Arti imitatrici si distinguono in tre modi fra loro: cioè o per la diversità de' mezzi che impiegano, o de' soggetti che imitano, o delle maniere delle quali imitando si vagliono; poichè colorando o disegnando sul piano imitano i pittori: col rilievo gli statuari: ed i poeti si vagliono del discorso, del numero e dell' armonia o separatamente o insieme.

Converrebbe qui, per l' intelligenza successiva del testo, determinarsi su le proprie significazioni delle parole *Metro*, *Ritmo*, *Armonia*, *Melodia* e *Modi*; ma gl' interpreti son così mal concordi su questo punto fra loro, e gli antichi scrittori ed Aristotile medesimo se ne vagliono così promiscuamente, che diventa difficilissima impresa l' evitarne la confusione. Pure io, senza spacciare per sicura la mia sentenza, confesserò ingenuamente in qual senso spiegandole, mi sia paruto di urtar meno in manifeste contraddizioni.

Ognun sa che la musica è l' arte che regola ed il tempo ed il suono così delle voci, come di qualunque istromento. Ed a questi due impieghi dell' arte musica sono analoghe le parole di cui cerchiamo la propria significazione.

Il *metro*, voce trasportata dal greco, significa nel suo più largo senso *misura*: ma specialmente quella composta di vari piedi, dalla quale risulta la diversità de' versi fra loro: come quella

dell' esametro, dal pentametro, o da qualunque altro verso: e donde nasce l' interna musica che distingue la poesia dalla prosa.

Ritmo, voce greca che significa *numero*, è definita da Platone con le seguenti parole: *L' ordine del movimento si chiama ritmo*, *cioè numero* (1). E da Cicerone con queste altre: *Il numero si forma dalla distinzione o battuta degl' intervalli eguali*, *o* (come più spesso avviene) *diversi* (2). E secondo lo stesso Aristotile il *ritmo* è utile anche alla prosa. Ei dice: *di questo ritmo può*, *anzi dee adornarsi anche l' orazione*, *ma non già del metro*, *perchè diverrebbe poema* (3), imperciocchè sono i metri privata e necessaria appartenenza della poesia: e nelle operazioni di questa *è chiaro ch' essi divengono membri del numero* (4). Il ritmo è la più sensibile distinzione de' componimenti musicali: poichè le infinite diverse combinazioni de' vari tempi, de' quali esso variamente si forma, producono le sensibili infinite diversità d' una dall' altra aria, o dell' uno dall' altro motivo, pensiero, idea, soggetto, o comunque voglia chiamarsi. E perciò disse Virgilio:

(1) Plat. lib. II de leg. pag. 664.

(2) *Distinctio et aequalium, et saepe variorum intervallorum percussio, numerum conficit.* Cicer. lib. III de Orat. Paris. tom. I, p. 207. in medio. Typis Carol. Stephan. 1555.

(3) Arist. Rhetor. L. III, cap. VIII.

(4) Arist. Poet. cap. IV, Tom. IV, p. 4.

Dell' aria io ben mi sovverrei, se in mente
Avessi le parole (1).

Con cotesto *numero*, o sia *ritmo* (che noi sogliamo regolare con la battuta) *possono i ballerini senza soccorso di armonia* (cioè di canto o di suono) *eseguire perfettamente le loro imitazioni* (2). E perciò Ovidio chiama non già *armoniose*, ma bensì *numerose* le braccia d' una eccellente ballerina.

Quella incanta col gesto, a tempo alterna
Le braccia numerose: e il molle fianco
Con arte lusinghiera inclina e volge (3).

Armonia, parola derivata dal verbo greco *armozin*, che significa propriamente *concordare*, *connettere*: e non suole impiegarsi parlando dei movimenti o tempi musicali: ma bensì della gravità o della elevazione de' suoni, come limpidamente asserisce Platone: *L' ordine del moto si nomini ritmo*: *ma l' ordine della voce (rispetto alla mescolanza de' gravi e degli acuti) si chiami armonia* (4).

Il dottissimo particolarmente nella scienza armonica padre maestro Martini ha verificato, do-

(1) *Numeros memini, si verba tenerem.*
Virg. Bucol. Eclog. IX, v. 45.

(2) Arist. Poet. cap. 1.

(3) *Illa placet gestu, numerosaque brachia ducit:*
Et tenerum molli versat ab arte latus.
Ovid. Amor. lib. II, eleg. IV.

(4) Plato de legib. lib. II, p. 664. let. E.

po lungo esame, che gli antichi non intendevano sotto il nome d' armonia (come al presente s' intende) quel concento o accordo che si forma dalle varie proporzioni di varie parti da diverse voci nel tempo istesso cantate, oggetto del moderno contrappunto: ma intendevano unicamente la convenienza che debbono avere fra loro i gradi successivi d'una voce sola nel salir dal grave all'acuto, o nello scendere dall' acuto al grave, per non uscire senza regola dal ricevuto armonico sistema dei tuoni (1).

Melodia, parola composta dalle due voci greche *melos* ed *ode*: con la quale Aristotile distingue una musica più soave, più artificiosa e più elegante, da un' altra ch' ei chiama semplice e nuda: ecco le sue parole: *Tutti diciamo esser la musica fra le cose più dilettevoli: o sia essa semplice e nuda: od accompagnata di melodia* (2).

La considerabile differenza che corre fra cotèste due musiche, si rende sensibilissima nei recitativi e nelle arie de' nostri presenti drammi musicali; poichè limitandosi per lo più l' arte nei recitativi alla sola cura di contenere le voci fra i confini dell' armonico sistema, lascia ad essa libero per imitare cantando le modificazioni del parlar naturale: onde hanno tanto i recitativi

(1) Martini, *Istor. della Musica*, *tom. I*, *pag.* 175.

(2) Arist. Polit. lib. VIII, cap. V, pag. 607. tom. III.

dall' arte, quanto basta per esser musica: ma non tutto quello che bisognerebbe per meritare il nome di *melodia*. Or cotesta musica istessa che non è ne' recitativi *se non se sola e semplice armonia*, cangia nome, e melodia diventa, quando, spiegando l'arte tutte le sue facoltà, l'adorna con le sempre nuove, artificiose periodiche combinazioni di movimenti e di tempi, le quali ritmi o numeri si chiamano, e compongono le innumerabili idee, motivi e soggetti delle arie, che tutte distinte fra loro hanno per la varietà dei tempi, come le fisonomie de' volti per la varietà de' tratti, proprio, riconoscibile e differente carattere. Nè basta alla musica semplice per diventar melodia il solo suddetto uso più elegante del tempo; ma convien che abbia ancora egual cura della maggiore eleganza del suono: così nelle più artificiose e pellegrine modulazioni, come nell' uso magistrale de' tuoni maggiori e minori, e nel far finalmente ricerca delle più soavi, seduttrici ed efficaci inflessioni, con le quali possa una voce e più dilettar chi l'ascolta, e più vivamente esprimere le passioni che imita.

Modi, voce latina che i Greci esprimevano non solo con quella di *tropi*, ma con quella ancora di *tuoni* (1) della quale noi comunemente ci ser-

(1) *Euclides*, *Introduct. Harmonica*, pag. 19, *et Bacchii senioris introduct. artis musicae*, pag. 12. *Vide antiquae musicae scriptores septem graec. et lat. cura Marci Meibomii*, *Amstelod. apud Elzev.* 1652, *in* 4°.

viamo al presente: e con la quale, insieme con gli antichi, non le leggi de' *tempi*, ma quelle de' suoni esponiamo.

I gradi delle progressioni di qualunque suono dal grave all'acuto hanno un numero prescritto, che chiamiamo *ottava*, la quale si va con le medesime interne proporzioni ripetendo, quando si vuol più oltre procedere: in quella guisa che noi nel contare ordinariamente facciamo, ripetendo le decine.

Di cotesti gradi progressivi, de' quali si compone l'ottava, altri sono intieri, ed altri dimezzati, cioè *semituoni*: e dalla prescritta collocazione di cotesti semituoni fra i tuoni intieri nasce l'analogia delle voci in tutta l'ottava comprese, con la nota o sia voce fondamentale della medesima, dalla quale prende nome il tuono in cui si canta, secondo la nostra pratica.

Distinguevano i Greci cotesti *tuoni* o *tropi* con gli aggiunti di *dorico*, *frigio* e *lidio*, e con le loro mescolanze: ed assegnavano a ciascun d'essi il proprio impiego di esprimere, in virtù della maggior loro gravità o elevazione, o i gravi e placidi affetti, o le tenere e delicate passioni, o i più concitati e violenti moti dell'animo.

Il canto ecclesiastico, già da s. Ambrogio, e poi da s. Gregorio regolato, in tempo che il sistema dell'antica musica non dovea probabilmente essere ancora dimenticato, si distingue in tuoni *autentici* e *plagali*, e pare che secondo le diverse maniere con le quali gli *autentici* si elevano alle corde acute, e i *plagali* scendono, o

si contengono nelle gravi, chiaminsi primo, secondo o terzo tuono, ed oltre: e che si ravvisino in essi le tracce degli antichi modi, dorico, frigio, lidio, ec. Noi con la scorta del celebre Guido Aretino, che nell' undecimo secolo aggiunse tanta chiarezza alla musica, non ci serviamo presentemente per distinguere i tuoni, che di alcune lettere dell' alfabeto romano.

Con queste brevi e superficiali notizie può ciascuno bastantemente determinarsi su la propria speciale significazione delle parole, *metro*, *ritmo*, *armonia*, *melodia* e *modi*: e può sufficientemente conoscere quale analogia o parentela abbiano fra loro i greci, gli ecclesiastici ed i nostri moderni tuoni, nè di più si richiede per l' intelligenza del testo, di cui si è intrapreso l' estratto.

Chi è vago poi d' internarsi ne' reconditi penetrali della scienza musicale senza ingolfarsi, con manifesto pericolo di naufragarvi, nell' immenso mare degl' infiniti scrittori che l' han trattata, ricorra alla dotta *Storia della musica* dell' illustre padre maestro Martini, e ritrarrà da quella tutti quei lumi che possono essere somministrati da una vasta e profonda erudizione, da un perspicace filosofico raziocinio, e da una lunghissima magistrale esperienza.

Per continuare (ciò premesso) l' estratto incominciato, convien ricordarsi averci detto qui di sopra Aristotile che si distinguono gl' imitatori o per li mezzi, o per li soggetti, o per le maniere che impiegano nel far le loro imitazioni. Ora

seguitando la materia medesima, rischiara il Filosofo con gli esempi la sua sentenza, e dice che il ballo si val del numero solo: la cetra, la tibia e tutti gli stromenti sonori, del numero e dell' armonia insieme: e l' epopea de' nudi discorsi, cioè (secondo il più sano e comune parere della maggior parte degl' interpreti) col discorso sottoposto alle sole leggi de' metri.

Ma qui Dacier e tutti quelli che nel passato secolo han voluto chiamare poemi epici i romanzi in prosa, fondano questa strana sentenza, spiegando il presente passo d' Aristotile a loro favore, cioè l' *epopea fa la sua imitazione* μόνον τοῖς λογοῖς ψιλοῖς ἢ τοῖς μέτροις, *con discorsi nudi o con versi misurati*. Ma Pietro Vittorio, Castelvetro ed altri infiniti che stimano giustamente contraddizione *prosa* e *poesia*, interpretano quella particella ἢ non come *vel* particola disgiuntiva, ma come *id est* particola dichiarativa delle antecedenti parole λογοῖς ψίλοις. Producono molti esempi di autori classici e greci e di Aristotile medesimo, che hanno usata questa particella ἢ in senso di *cioè*, non di *ovvero*: ed intendono il passo nella seguente maniera: *L' epopea fa la sua imitazione solamente coi nudi discorsi, cioè coi semplici metri senza gli altri ornamenti della melodia*: e per conferma di tale interpretazione si valgono delle seguenti parole del testo medesimo, sanamente interpretato: Οὐδὲν γὰρ ἔχοιμεν ὀνομάσαι κοινὸν τοὺς Σώφρονος καὶ Ξενάρχου μιμοὺς καὶ Σωκράτικους λόγους. Le quali (per dar loro un senso intelligibile, e coe-

rente ai principii dello stesso Aristotile) debbono essere intese così: *Poichè non potremmo in modo alcuno accomunar mai il nome di epopea ai mimi di Sofrone e di Senarco, ed ai discorsi socratici* per esser questi scritti in prosa.

Convien qui stabilire (e si proverà poi più prolissamente) che la circostanza essenziale, che distingue l' imitazione del poeta da tutte le altre imitazioni, *è la misurata, armoniosa favella, con la quale i primi uomini inventori della poesia, inclinati per natura al canto ed alla imitazione, hanno imitato cantando il semplice parlar naturale. E che questa lingua canora divenne il materiale necessario e distinto con cui l' imitator poeta fa poi le altre sue imitazioni, come lo statuario col marmo ed il pittor co' colori. E che senza la favella canora non avrebbe la poesia alcun proprio distintivo: poichè le invenzioni e l' espressione de' caratteri, degli affetti e de' costumi non sono sue qualità private, ma comuni alla pittura, alla scoltura e ad altre arti imitatrici.*

Passa quindi Aristotile a disapprovar l' abuso invalso già a' tempi suoi, di distinguere le speciali classi de' poeti col nome tratto dalla speciale qualità de' versi di cui si valgono: e non più tosto dai soggetti delle opere loro: ed a gran ragione lo disapprova: poichè se altri scrivesse per avventura una tragedia in verso esametro, la qualità del verso eroico non farebbe che fosse poema eroico il suo componimento: siccome poema sì, ma non eroico sarebbe quello in cui non si

trattasse che di fisica o di medicina; e se alcun mescolasse versi di qualunque sorte in un suo poema come fece Cheremone nel suo *Centauro*; se si volesse assegnargli il nome a seconda della qualità de' versi; non si saprebbe a qual classe di poeti assegnarlo. Sin qui lucidamente s' intende il testo: perchè esprime che la diversità della materia fa la diversità de' poeti *fra loro*; perchè a seconda de' soggetti che trattano, e non della qualità de' versi che impiegano, debbono assumere i nomi di eroici, didascalici, drammatici, o di qualunque altra classe poetica: ma ciò che segue mette in tumulto tutto il Parnaso; perchè dalle parole d' Aristotile si vuol dedurre che la qualità de' soggetti che si trattano, non distingua solo un poeta dall' altro, ma l' *essere* dal *non essere* poeta. Il passo è il seguente: *Nulla di comune v' è fra Omero ed Empedocle, a riserva del metro: onde poeta dee quello giustamente chiamarsi, e questo più tosto fisico che poeta* (1).

Non ostante questa sentenza, Cicerone ha chiamato *egregium poema* il filosofico libro di Empedocle scritto in verso: ed Orazio ha riconosciuto Empedocle per poeta:

e rammentando
La morte qui del siculo poeta (2).

(1) Arist. Poet. cap. I, tom. IV, pag. 2.
(2) *Siculique poetae*
Narrabo interitum.
Horat. Poet. in fine.

E tutta l' autorità, che possa mai aver attribuita alla decisione di Aristotile l' adorazione di quasi ventidue secoli, non basta ad ispirarmi la temerità di negare il nome di poeta ad Esiodo, a Lucrezio, e particolarmente a Virgilio nelle sue *Georgiche*, che sono per voto universale l' esemplare della più luminosa e perfetta poesia; e sol perchè hanno scelta materia scientifica o didascalica: onde io, che rispetto questo venerato filosofo più ragionevolmente di quelli che ciecamente lo idolatrano, non ardisco attribuirgli un tale assurdo; e credo più volentieri questo passo o male inteso o corrotto. Già in primo luogo quel μᾶλλον, cioè *più tosto*, è un comparativo che limita la sentenza, e potrebbe avere inteso Aristotile, non già che per la materia filosofica non sia Empedocle assolutamente poeta, benchè l' abbia in versi trattata; ma che dalla materia eroica più analoga (secondo lui) alla poesia, sia reso Omero più degno di questo nome.

Ma comunque il passo s' intenda, non potrà intendersi mai, nè potrà mai sostenersi che il soggetto delle imitazioni, il quale può essere, ed è per lo più comune a diverse arti imitative, abbia a servir di distintivo delle arti fra loro: siccome lo è fra i possessori d' un' arte medesima. Tutto ciò che può spiegarsi con parole sottoposte alla legge de' metri, tutto è materia del poeta: tutto ciò che può rappresentarsi coi colori sul piano, tutto è materia del pittore. Può essere così il poeta, come il pittore, eroico, pastorale, grande, umile, serio o giocoso; possono

entrambi valersi dell' invenzione e del vero; e si studiano entrambi di esprimere gli affetti umani, e di abbellir la natura: or se non si distinguessero per li differenti mezzi, o siano istromenti de' quali si valgono per far le loro imitazioni; per qual altra cosa mai sarebbero le arti loro distinte? Che sarà dunque un eccellente romanziere? (mi domanderà Dacier). Sarà a parer mio un eccellente narratore d' avvenimenti inventati, coi quali imita gl' istorici, narratori di avvenimenti veri. Ma non basta la sua imitazione per annoverarlo fra' poeti: poichè se ogni specie di poesia è imitazione; ogni specie d' imitazione non è perciò poesia. Questa, per esser tale, convien che si vaglia imitando del suo essenziale distintivo, cioè dell' arte incantatrice, che obbliga le parole ad ubbidire alle leggi del metro, del numero e dell' armonia: e compone così una propria sua lingua, ammirabile per le difficoltà che convien superare nel formarla; e lusinghiera e soave per quella specie d' interno canto, che dalle regolari sue proporzioni necessariamente risulta: ma se si dovesse intendere qui Aristotile, come Dacier l' intende, sarebbe ben difficile il ritrovare scrittore che non fosse poeta. Dovremmo annoverare fra l' epiche poesie non solo i dialoghi di Platone, ma quelli di Luciano, la *Zucca* del Doni, la *Circe* del Gelli, il *Filocopo*, la *Fiammetta* ed il *Decamerone* di Gio. Boccaccio, e tutti i nostri novellatori: ed escluder poi dal numero de' poeti Virgilio nelle sue divine *Georgiche*: bestemmia assai maggiore che il dire

che gli espositori d' Aristotile, e forse Aristotile istesso abbiano potuto una volta allucinarsi, e massimamente quando parlano per semplice teorica di un' arte non mai da lor praticata. E pure eruditissimi critici, degni di rispetto per le infinite loro cognizioni, adottano paradossi così irragionevoli. Tanto è vero che i naturali difetti del nostro giudizio non si correggono dalla dottrina: anzi si rendono per lei sempre più visibili e grandi. Se fosse stata men vasta la portentosa suppellettile letteraria del celebre Padre Arduino, e di non pochi altri, per gl' istessi motivi, e stimabili al par di lui, e riprensibili critici, non si sarebbero dilungati a tal segno dai giusti limiti del ragionevole comune discernimento. Ma ogni linea che solo alcun poco dalla sua paralella declini, tanto sempre più se ne allontana, quanto altri più la produce.

Termina Aristotile questo primo capitolo della sua Poetica facendo nuovamente riflettere che la poesia si vale nelle sue imitazioni del *metro*, del *numero* e dell' *armonia* talvolta insieme, come avveniva ne' *ditirambi* e ne' *nomi*, che cantavansi in onor di Bacco e d' Apollo: e tal volta or separati, or congiunti, come succedeva nelle tragedie e nelle commedie: nelle quali nei *diverbi* (che sono i nostri recitativi) si ubbidiva alla sola legge del metro: e ne' cantici, strofe, antistrofe ed epodi, o cantati da tutto il Coro o da un solo istrione, si faceva uso anche del numero e della *melodia*: come appunto a' dì nostri, e ne' moderni cori e nelle strofe che chia-

mansi ora ariette, per immemorabile, e visibilmente a noi dall' antico teatro tramandato costume universalmente si pratica.

Nè solo armonico e numeroso convien che sia (a creder mio) il discorso che impiega il poeta imitatore, ma puro insieme, nobile, chiaro, elegante e sublime. Non si vale mai l' esperto statuario per le grandi sue imitazioni del tufo, o di altri fragili come questo ed ignobili sassi; ma costantemente sempre de' più eletti marmi e più duri: ed il savio poeta egualmente (quando il principiale oggetto ch' ei si è proposto non sia per avventura qualche bassa, giocosa o scurrile imitazione) elegge ed adopera sempre ne' suoi lavori cotesta colta, elevata, incantatrice favella, capace di cagionar diletto con le sole sue proprie bellezze, ancor che non fosse imitatrice d' altro che del natural discorso: e prende il difficile impegno di obbligarla a servir sempre alle sue imitazioni: e di non abbandonarla mai, benchè talvolta costretto ad esprimere le cose più umili e più comuni. Onde se poi per correr dietro al maggior verisimile, ad onta dell' impegno già preso, egli avvilisce lo stile, cade nell' error puerile d' uno sconsigliato scultore che, per dare alle sue statue maggior somiglianza col vero, s' avvisasse di colorirne il marmo, o le fornisse d' occhi di vetro.

La favella sempre grande, sempre ornata, e sempre sonora di Virgilio e di Torquato han riportata finora e riporteranno eternamente la maggior parte de' voti, mercè quel difficile e perciò

mirabile uso che hanno essi saputo farne nell'imitar la natura. E che che dicano, o abbian saputo dire molti de' nostri per altro eruditissimi critici, per farci venerare come esquisiti tratti di maestra imitazione le frequenti bassezze, le negligenze, le ineguaglianze, le mancanze d'eleganza e d'armonia, e la fastidiosa copia delle licenze, che s'incontrano in alcuni eccellenti nel resto, così moderni come antichi poeti, non giungerà mai a costringere il buon senso universale a compiacersi degli errori, nè a contar fra i pregi i difetti.

CAPITOLO II.

Dei diversi oggetti delle imitazioni. Difficoltà di decidere che abbia voluto intendere Aristotile dividendo i caratteri imitabili in migliori, peggiori e mezzani.

Spiega Aristotile in questo secondo capitolo la seconda differenza, per la quale le imitazioni si distinguono fra loro. E questa vuol che nasca dalla differenza delle cose che prendonsi ad imitare. Volendo (dice egli) imitar uomini, conviene imitarne le azioni, per le quali appariscono le virtù ed i vizi loro: quindi gli oggetti della imitazione sono o i *migliori* o i *peggiori di noi*, cioè del comune degli uomini, o *quelli che a noi rassomigliano*. Asserisce che questi tre diversi gradi di *migliore*, *peggiore* o *simile*, cioè

mezzano, possono dirsi in ogni specie d'imitazione. E non solo ne' componimenti ne' quali si vagliono i poeti di tutti gli ornamenti della poesia, come ne' *ditirambi* e ne' *nomi*; ed in quelli ne' quali non s' impiegano se non se le parole sottoposte al solo metro, come sempre avviene nell' epopea, e di tratto in tratto ne' drammi; ma nel ballo ancora, ed in tutte le arie della tibia, della lira e di qualunque altro istromento sonoro. Poichè ne' racconti, che s' introducevano ne' *ditirambi* e ne' *nomi*, potevano esser visibili le tre proposte differenze. Omero ed i tragici, secondo Aristotile, imitano i *migliori*: i comici e gli scrittori di *parodie* imitano i *peggiori*: e v' era chi imitava gli uomini quali essi sono, come asserisce che faceva un poeta ateniese, detto Cleofonte, non so se epico o tragico: ed ogni ballo finalmente ed ogni aria di qualunque stromento ha il suo proprio, o nobile, o mezzano o basso carattere. Or, dalla maniera con la quale Aristotile si esprime, pare indubitato che coteste differenze di *migliori*, *peggiori*, o *simili* debbano secondo lui esser considerate a proporzione delle virtù o de' vizi delle persone rappresentate. *Per la malvagità e per la virtù differiscono tutti i costumi fra loro* (1); ma gli esempi ch' ei ne propone, non lo confermano. Ei dice che i *tragici ed Omero imitano i migliori*: ma ne' tragici antichi per lo più non si trovano che scellerati: ed Omero medesimo non solo in *Ter-*

(1) Arist. Poetic. cap. II, t. IV, p. 2.

site, in *Dolone* ed in *Iro* imita uomini viziosi; ma ne' principali eroi de' suoi poemi, Achille ed Ulisse, non esalta altre virtù che la portentosa forza nel primo, e la somma destrezza, specialmente nell' ingannare, nel secondo. Onde potrebbe credersi che le differenze proposte dal nostro filosofo non debbano regolarsi dalle virtù o da' vizi; ma dalle condizioni, o sian gradi elevati, mediocri ed umili delle persone imitate: spiegazione che si accorda perfettamente con tutto quello che ci rimane ancora degli epici e de' drammatici greci: poichè i personaggi principali de' poemi eroici e delle tragedie loro sono sempre grandi e reali: ed umili o mezzani quelli delle loro commedie. E chi volesse ostinarsi a conciliare con gli esempi che adduce Aristotile, la graduazione delle tre proposte differenze a tenore delle virtù e de' vizi, e non dello stato delle persone, converrebbe che sapesse prima esattamente quale relazione si trovi fra l' idea che abbiam noi presentemente della virtù, e quella che forse se n' eran formata i Greci, rispetto agli eroi loro da poema o da teatro, ne' quali pare che l' enorme forza del corpo sia l' unica virtù, che supplisce in essi il difetto di tutte le altre. Errore che non permette Aristotile medesimo, quando c' insegna morale e non poesia; poichè allora ei ci dice: *noi chiamiamo virtù umana, non quella del corpo, ma quella dell' animo* (1). Ma questo

(1) Arist. lib. I, Ethic. cap. XII, tom. III, p. 18.

ragguaglio sarebbe assai malagevole: poichè le virtù de' loro Ercoli e de' loro Tesei, violenti per ordinario, ingiusti, licenziosi, temerari, sanguinari e crudeli, non son punto analoghe a quegli abiti ragionevoli dell'animo che noi reputiamo ora unicamente degni del nome di virtù: e da' quali verisimilmente prodotte, ascoltiamo or narrate, or con ammirazione e diletto veggiamo in iscena rappresentate le grandi, istruttive e memorabili azioni.

CAPITOLO III.

Delle diverse maniere colle quali possono valersi i poeti de' mezzi e de' soggetti delle loro imitazioni. In che, secondo Aristotile, si rassomiglia Omero ed Aristofane. Ragioni di diversi popoli della Grecia che si arrogano a gara l'invenzione del dramma.

Avendo detto Aristotile nel primo capo che le imitazioni differiscono fra loro in tre guise, cioè ne' *mezzi che adoperano*, *nelle cose che imitano*, e *nelle maniere delle quali imitando si vagliono*: insegnamento, che restringe nelle seguenti tre sole parole, *con che*, *quali*, e *come* (1): ed avendo già spiegate le due prime, passa ora a spiegar succintamente la terza differenza, che consiste nelle diverse maniere di valersi de' mezzi

(1) Aristot. Poet. cap. III, tom. IV, pag. 3.

e de' soggetti delle imitazioni: diversità, che divien chiarissima, esemplificata. Si valgono egualmente del verso, e scelgono egualmente l' imitazione de' migliori il poeta ditirambico, il poeta eroico ed il poeta tragico: ma il primo sempre narra e parla sempre egli solo: il secondo or narra, or assume le voci delle persone introdotte nella sua narrazione (e di narratore diventa attore) come assai spesso usa Omero, il quale anche da Platone si asserisce *essere il più eccellente de' poeti ed il primo de' compositori di tragedie* (1): ed il drammatico, tacendo egli sempre, fa che sempre parlino le persone che introduce. Nè già le addotte differenze son le sole che può produrre la diversa maniera di valersi de' *mezzi* e delle *materie*. Da ogni diversa combinazione *di metro*, *di numero*, *d' armonia*, *d' istrumento*, *di soggetto*, *o di modo*, *or separati*, *or congiunti* nascono nuove differenze. E l' analitico Castelvetro (a cui possono ricorrere i curiosi d' esserne instrutti) ne ha numerate sino a novantacinque. Trascura Aristotile cotesta minuta analisi: e si restringe a dire che Omero ed Aristofane, in quanto al mettere i personaggi in azione, si rassomigliano fra loro: e che questa parola *azione* dedotta dal verbo greco *dran*, che significa *operare*, ha dato il nome al poema drammatico; ed entra improvvisamente ne' contrasti de' diversi popoli della Grecia per la gloria dell' invenzione del dramma. Dice che i Dorici Megaresi abitanti in Grecia ad-

(1) Plato de Republ. lib. X, pag. 607.

dicono per ragione il loro stato popolare, più tollerante d'ogni altro della comica licenza: che i Dorici Megaresi abitanti in Sicilia producono il loro Epicarmo più antico di Chionide e di Magnete: che i Dorici del Peloponneso si fondano sul nome istesso de' villaggi, che non *demi* fra loro, come fra gli Ateniesi, ma *come* son detti, donde è dedotto il verbo *comazin*, *andar licenziosamente vagando per la campagna*: e finalmente dal verbo *dran*, *operare*, che dagli Ateniesi non *dran*, ma *prattin* comunemente si dice; e con questa digressione termina il suo terzo capitolo.

CAPITOLO IV.

Che la naturale inclinazione degli uomini alla imitazione ed al canto sono le prime origini della poesia. Prove di questa sentenza prodotte da Aristotile riguardo all' imitazione: e prove da lui trascurate, forse perchè non credute necessarie riguardo alla musica. Differenze fra l' imitazione e la copia, che ignorate producono dannosissimi sofismi. Necessità indispensabile del canto per parlare ad un pubblico. Se debba credersi sentenza d' Aristotile che introdotto da Sofocle il terzo personaggio fosse giunta la tragedia alla sua perfezione.

Asserisce in questo capitolo da suo pari Aristotile, che l' inclinazione degli uomini all' imi-

tazione ed alla numerosa armonia, cioè alla musica, ed il diletto che ne ritraggono, sono le naturali cagioni che han prodotta poesia.

Per provare che gli uomini nascono inclinati all'imitazione, a differenza di tutti gli altri animali, ci fa osservare, come avea già osservato Platone *nel libro III, della Repubblica*, e come ha poi confermato Cicerone *nel libro II, de Oratore*, che l'istruzione de' fanciulli si fa tutta visibilmente per mezzo dell'imitazione fin da' primi elementi; e per prova incontrastabile del diletto che in noi generalmente produce, ei fa riflettere a quello che tutti sentiamo nel riguardare oggetti orribili eccellentemente imitati, cioè *forme d' animali i più selvatici* θηρίων μορφὰς τῶν ἀγριοτάτων (come legge Heinsio) o *forme di animali vilissimi* μορφὰς τῶν ἀτιμοτάτων (come legge Pietro Vittorio) uomini moribondi o cadaveri; che insoffribili agli occhi nostri nel vero, giungono, in virtù d' una maravigliosa imitazione, ad esser cagion di piacere.

Vuol che le sorgenti di questo piacere siano l' innato desiderio d' imparare, comune a tutti gli uomini, non che ai filosofi: e l' interna compiacenza che tutti abbiamo della nostra perspicacia, quando riconosciamo il vero nel falso che l' imitazione ci presenta; ambizióso diletto del nostro amor proprio, che noi ritroviamo egualmente nelle metafore e nelle allegorie, perchè ci somministrano occasioni di esser contenti di noi medesimi, ritrovandoci abili a scoprire il senso vero nel figurato che lo nasconde.

L' avidità d' imparare è visibile in quella dei fanciulli nell' ascoltar racconti favolosi.

È la compiacenza della nostra perspicacia sensibile ad ognuno nel riconoscere l' originale d' un oggetto imitato, senza che altri gliel suggerisca.

Ma perchè non si può riconoscere un oggetto, del quale non si abbia avuta antecedentemente l' idea, avverte Aristotile che se mai (per supposto metafisico) potesse un pittore aver preso ad imitare originali, de' quali lo spettatore non avesse nè in genere, nè in ispecie alcuna idea antecedente, il piacere che si ritrarrebbe dal rimirar l' opra di lui, non potrebbe nascere dalla imitazione, ma sarebbe allora unicamente prodotto dalla propria bellezza de' mezzi dal pittore impiegati, cioè dall' artificiosa mistura e vivacità de' colori o da qualunque altra allettatrice circostanza della sua pittura.

Dopo avere Aristotile prolissamente provata l' inclinazione degli uomini all' imitazione, parrebbe che dovesse impiegar la stessa cura a dimostrar quella ch' essi hanno alla musica, essendo, secondo il suo solidissimo sistema, queste nostre due naturali e dilettevoli inclinazioni le cagioni produttrici della poesia: ma egli ha ragionevolmente creduta già nota a tutti, indubitata e visibile questa seconda inclinazione, e perciò non bisognosa di dimostrazioni; onde gli è bastato asserirla. Ed in fatti chi mai potrebbe dubitar dell' efficacia della musica su gli animi nostri? Chi mai non ne prova e non ne osserva gli effetti ed in sè stesso e in altrui? Chi non

s' avvede che la nostra violenta inclinazione la chiama a parte di tutte le azioni umane? Nel culto de' sacri tempii, nelle adunanze festive, nelle pompe funebri, e fin tra i furori militari vogliam sempre che abbia considerabil luogo la musica. La conoscono e se ne compiacciono le più barbare, le più rozze e le più selvagge nazioni: la sentono in fasce, benchè non atti ancora al perfetto uso de' sensi, i più teneri bambini, e cessano per essa da' pianti loro: il reo nel tetro suo carcere, lo schiavo fra le catene e l' affanno del suo faticoso lavoro, cerca un sollievo, e lo ritrova nel canto.

Sente fra i piè sonarsi i ferri e canta (1).

Va ben più oltre ancora il sagace ed acuto Castelvetro: ei sostiene che non la nostra sola inclinazione ed il diletto che la musica ne cagiona, l' abbia resa compagna, e produttrice della poesia; ma una essenziale, fisica, indispensabile necessità. Ecco il suo argomento incontrastabile, che ha per altro bisogno d' una minuta spiegazione per essere ben compreso. Il poeta, o narratore o drammatico, o di qualunque specie egli sia, parla sempre ad un pubblico: non si può da un pubblico essere inteso, se non si sostiene più dell' usato, e non si spinge la voce con impeto molto maggiore di quello che s' impiega comunemente parlando: la voce più lungamente sostenuta e spinta con questa insolita forza diventa più

(1) *Crura sonant ferro, sed canit inter opus.*
Tibull. lib. II, Eleg. VII, v. 8.

rigida e meno flessibile: ed entra in un sistema di progressioni infinitamente diverso da quello del parlar naturale: e diverso a tal segno che mercè i più lunghi e più sensibili intervalli delle sue progressioni, se ne può facilmente scrivere il suono ed il tempo con le usate nostre note musicali: ma per quanto in Francia, ed altrove si sia tentato, non è riuscito finora ad alcuno di scrivere i tempi ed i suoni del parlar naturale: perchè gl' intervalli progressivi d' una voce, la quale non ha perduta flessibilità per un insolito impeto o sostegno, sono così impercettibilmente minuti e così vicini fra loro, che sfuggono la nostra avvertenza. Ora una voce che, per esser udita da un popolo a cui si parli, dee essere così eccessivamente dal suo natural sistema alterata, ha bisogno d' esser regolata diversamente nel diverso ordine delle nuove sue proporzioni: altrimenti formerebbe grida sconce, dissonanti e ridicole. Questo nuovo regolamento è la musica: e questa musica è così necessaria a chi parla ad un pubblico, che se l'arte non la somministra, la suggerisce la natura. Non v' è oratore che non canti: non banditore alcuno, non alcun pubblico venditore di qualunque merce, che non sia costretto, per farsi intendere, o di adottare o di formarsi a capriccio qualche sua cantilena: e quegli attori medesimi, che professano di recitar versi senza musica, si trovano obbligati ad impiegarne una che chiamano declamazione: musica assai mal sicura, perchè non ha altra guida che l' incerto giudizio dell' orecchio d'un recitante. Questa fisica e tanto

vera quanto lucida prova, aggiunta alle infinite altre che la confermano, rende visibile l' errore di quei critici, che hanno francamente deciso che degli antichi drammi non si cantavano se non se i cori.

Dovrebbe bastare, per abolire affatto questa stravagante ed assurda opinione, la solidamente qui di sopra provata necessità del canto in qualunque specie di poesia; tanto più che del canto dà manifesto indizio ogni verso col suono, che naturalmente dal solo suo metro risulta; ma perchè una pur troppo considerabil parte degli uomini cede più facilmente all' autorità che alla ragione; ecco intorno alla costante pratica degli antichi, sufficienti, autorevoli ed incontrastabili testimonianze, distruttive di qualunque su. questo punto sofistica ostinazione.

I. Convien ricordarsi in primo luogo che il nostro maestro Aristotile ha contata la musica fra le parti di qualità della tragedia, che sono la *favola*, la *sentenza*, il *costume*, ec. (1). Or coteste qualità regnano in tutto il corso d'un dramma, e non in un sol membro di esso, come il *prologo*, il *coro*, l' *episodio*, ec. che sono parti di quantità: onde regnava la musica, al tempo di Aristotile, in tutta l' intera tragedia.

II. Riferisce Tito Livio (2) che Livio Andronico, il primo, che offerse lo spettacolo di un

(1) Aristot. de Poet. cap. VI, tom. IV, p. 7.

(2) *Livius post aliquot annos, qui ab saturis ausus est primus argumento fabulam sere-*

dramma a' Romani, obbligato dagli uditori a ripeter più volte alcun passo della sua parte, divenne affatto rauco: onde di nuovo a ripetere invitato, implorò ed ottenne dal popolo la permissione di far che un altro in sua vece cantasse, mentre egli col solo gesto rappresentava. Dunque si rappresentava cantando.

III. Da tutto il libro *de saltatione* di Luciano si deduce che tutta la tragedia si cantasse: ma specialmente dal luogo (1) nel quale si duole della musica effemminata degli attori del suo tempo, dicendo: *che questa sarebbe meno mostruosa ne' personaggi d' Ecuba e d' Andromaca*; *ma che in quello di Ercole è assolutamente insoffribile*. Ecuba, Andromaca ed Ercole certamente non eran coro: onde gli attori cantavano.

IV. Svetonio, vituperando Nerone, riferisce: *ch' esso avea cantato la Canace partoriente*, *l' Oreste matricida*, *l' Edipo acciecato e l' Er-*

re, idem scilicet, id quod omnes tum erant, suorum carminum actor dicitur, quam saepius revocatus vocem obtudisset, venia petita puerum ad canendum ante tibicinem cum statuisset, canticum egisse aliquanto magis vigenti motu, quia nihil usus impediebat; inde ad manum cantari histrionibus coeptum, diverbiaque tantum ipsorum voci relicta. T. Livii, tom. I, part. II, Parisiis 1682, in 4°, ad usum Delph. lib. VII, cap. II, pap. 609.

(1) Lucian. lib. de Saltat. *operum graec. lat. cura J. Fr. Reizii*, *Amstelod*. 1743, in 4°. t. II, p. 285.

cole furioso; (1) dunque gli attori cantavano: poichè non credo che vi sia chi supponga che Nerone si contentasse di far numero ne' cori.

V. Ovidio raccontando ne' *Fasti* le allegre occupazioni del popolo che si radunava nei prati vicino al Tevere nelle feste di Anna Perenna, dice:

Là tutto ciò che ne' teatri appresero
Cantando vanno: e dalle molli, ai detti,
Docili braccia accompagnando i moti (2).

VI. Cicerone nel trattato *de Oratore*, osserva che se la favella de' tragici fosse scompagnata dalla tibia, cioè dalla musica, rimarrebbe quasi una prosa (3).

VII. Lo stesso nelle Questioni Accademiche riferisce che al primo fiato della tibia, senza che si fosse ascoltato ancora alcun verso, conosceva-

(1) *Inter coetera cantavit Canacem parturientem, Orestem matricidam, OEdipodem excaecatum. Herculem insanum.* C. Svetonii Tranquilli operum, lib. VI, cap. XXI, pag. 416, ad usum Delph. Parisiis, 1784, in 4°.

(2) *Illic et cantant quidquid didicere theatris;*
Et jactant faciles ad sua verba manus.
Ovid. operum ad usum Delphini. Lugduni, 1689, tom. III, Fastor. lib. III, pag. 515, v. 17.

(3) *Velut illa in Thyeste. Quemnam te esse dicam! Qui tarda in senectute; et quae sequuntur; quae nisi cum tibicen accessit, orationi sunt solutae simillima.* Ciceronis operum, tom. I, cura Verburgi, Amstelod. 1724, in fol. pag. 186.

no gl' intelligenti se dovea rappresentarsi l' Andromaca, l'Antiopa od altra tragedia (1). Nè può intendersi che cotesto suono di tibia fosse preludio del coro, poichè rarissimi sono gli esempi di tragedie che dal coro incomincino.

VIII. E nelle Tuscolane, dopo aver rammentati alcuni versi tragici, dice, *io non intendo di che mai possa temere, cantando egli a suon di tibia settenari così eccellenti* (2). Or cotesti settenari od ottonari non eran versi da coro.

IX. Parlando Donato della musica comica della quale nel principio d' ogni commedia allor manoscritta si leggevano, come ancor oggi in tutti gl' impressi esemplari si trovano, i nomi non men del compositore de' modi, che del poeta e degli attori, attribuisce a tutta la commedia il canto ed il suono dicendo: *che si rappresentavano le commedie con le tibie pari od impari; e destre o sinistre: che le destre e lidie con la loro gravità la seria elocuzione, le sinistre e serrane con la leggerezza dell' acuto lor tuono i giocosi scherzi nella commedia esprimevano. E che, quando poi e le destre e le sinistre tibie insieme erano nella iscrizione d' una commedia*

(1) *Quam multa quae nos fugiunt in cantu, exaudiunt in eo genere exercitati? Qui primo inflatu tibicinis Antiopam esse ajunt aut Andromacham.* Acad. Quaest. lib. II, tom. II, p. 573.

(2) *Non intelligo quid metuat cum tam bonos septenarios fundat ad tibiam.* Cic. Tuscul. Quæst. lib. I, num. XLIV, tom. III, pag. 671.

proposte, *significavasi allora la mescolanza dei gravi coi giocosi discorsi* (1).

X. Ma senza perdere inutilmente il tempo nella lunga inchiesta e nella noiosa enumerazione delle prove e degl' indizi, che si rinvengono negli antichi scrittori per istabilir la sentenza, che i drammi tragici e comici fra' Greci e fra' Romani intieramente si cantassero, l'oracolo del nostro solo Aristotile decide la questione con evidenza, che non ammette dubbiezze. Dimanda egli ne' suoi problemi: *per qual ragione il tuono ipodorio ed ipofrigio si usasse nella scena*, *e non si usasse nel coro*! E risponde *che cotesti due tuoni sono adattatissimi ad esprimere le agitate passioni*, *che s' imitano dagli attori in iscena*: *ma non hanno quella melodia che si richiede nei cori*: *i quali possono più facilmente procurarla parlando sempre sedatamente*, *e per lo più in un tuono lamentevole* (2). E come se aves-

(1) *Agebantur autem tibiis paribus aut imparibus*: *et dextris aut sinistris. Dextrae autem et lybiae sua gravitate seriam comoediae dictionem pronuntiabant*; *sinistrae et serranae acuminis levitate jocum in comoedia ostendebant. Ubi autem dextra et sinistra acta fabula inscribebatur*, *mixtim joci et gravitates denuntiabantur*. Donat. fragmentum de comœd. et tragœd. in thesauro græcar. antiquit. *Jacob. Gronov. Venetiis* 1735, *tom. VII*, *p.* 1691 *in fine*.

(2) Arist. Problem. sect. XIX, num. XXX. tom. IV, pag. 159.

se prevedute le cavillazioni, che a' giorni nostri pongono alcuni critici in uso per sostenere che gli antichi attori non cantassero, ripete poco dopo il nostro Filosofo, e più prolissamente spiega questo problema medesimo: ed io non ardisco di trascurare una ripetizione creduta da lui necessaria: tanto più che non lascia luogo a replica alcuna. Ecco tutte le sue parole:

Perchè mai i cori nelle tragedie non cantano nel tuono ipodorio ed ipofrigio? Forse perchè coteste due armonie non hanno assolutamente quella melodia, della quale specialmente i cori abbisognano? Certo si è che il canto ipofrigio ha per natura indole attiva, e perciò nella tragedia del Gerione si rappresentavano in questo tuono gli armeggiamenti e le sortite: ed è certo altresì che il sodo e maestoso canto ipodorio è più adattato alla cetra di qualunque altra armonia: onde e l' uno e l' altro assai male al coro, ma ottimamente convengono agli attori operanti in iscena ed imitatori degli eroi, quali erano i duci ed i principi degli antichi: come non sono all' incontro che uomini ordinari e comuni i popoli, de' quali il coro è composto. E perciò al coro si adatta il sedato costume e la flebile armonia, qualità più famigliari all' umanità, e che possono essere espresse da altre armonie: ma non mai dal tuono ipofrigio, che ha dell' entusiastico e del furibondo. Con gli altri tuoni si esprimono dunque i patimenti, che i deboli più de' forti son soggetti a soffrire, e perciò que' tuoni si adattano

al coro: a differenza dell' ipodorio ed ipofrigio, convenientissimi agli attori che operano e non al coro, il quale non è che un ozioso curatore, che non presta a coloro a' quali assiste, se non se la buona sua volontà (1).

Or avendoci Aristotile insegnato, e provato non esser la *poesia che una imitazione*; per poter far uso profittevole della cognizione di questa indubitata verità, è necessario di avere una idea chiara e distinta della natura, dell' essenza e delle proprie qualità di cotesta *imitazione* per non correre il rischio di attribuire ad essa gli oggetti, gli obblighi, e le funzioni della *copia*: siccome han fatto uomini per altro chiarissimi nella repubblica letteraria, che ingannati dal vedere che queste per altro diversissime arti concordano entrambe nel proporsi la rappresentazione di qualche originale; ne han confuse le operazioni e i doveri, ed han voluto soggettar l' imitazione poetica che non conoscono, alle leggi della copia che totalmente la distruggono. Ecco dunque le seguenti differenze, che (per quanto io giungo ad intendere) si trovano fra queste due arti oppostissime.

L' arte del copista si propone unicamente di riprodurre con esattezza un originale.

L' arte dell' imitatore si propone di dar solo la somiglianza *possibile* del suo originale *ad una special materia, da quella dell' originale differente che elegge per la sua imitazione.*

(1) Arist. Probl. sect. XIX, num. XLIX, tom. IV, pag. 164.

Consiste l' eccellenza del copista nella sola riproduzione d' un originale, e perciò nasconde egli ed evita tutto ciò che potrebbe render diversa la sua copia da quello: e se può giunger mai a far tale illusione che sia presa l' una per l' altro, ha toccato l' ultimo punto della gloria che ambisce.

Consiste l' eccellenza dell' imitatore non già nell' esattezza d' un original riprodotto, ma nel difficile, e perciò mirabil uso che egli sa far della materia con la quale si è impegnato ad imitarlo, senza mai cambiarla: onde quando ancora questa materia non può per sua natura adattarsi in tutto al vero; non la cambia perciò, nè la nasconde l' imitatore, come farebbe il copista, ma la conserva e l' ostenta, affinchè avvertiti gli spettatori da quelle istesse palesi difficoltà insuperabili, riflettano con meraviglia alle tante altre in così poco docile materia dal destro imitator superate. Con l' esempio si schiarirà la sentenza.

Sceglie l' imitator Glicone il marmo per sua materia nella rappresentazione d' un Ercole: e perchè è imitatore, non copista, non aspira ad ingannar alcuno; nè vuol che sia creduto vero quell' Ercole, ma vuol bensì rendersi ammirabile, dimostrando sino a qual segno sia stato egli capace di sforzare il marmo a rassomigliarsi ad un uomo. Ed essendo il principale oggetto della sua gloria, non l' illusione dello spettatore (come sarebbe di quel copista) ma la sua vittoria sul marmo, vuol che quel marmo scoperto, e da tutti conosciuto renda sempre testimonianza delle quasi insuperabili difficoltà, delle quali il valente ar-

tefice ha trionfato. Nè cotesta vittoria sul marmo è l'oggetto principale, e la principal cura del solo imitatore ma lo è ugualmente altresì della espettazione e della meraviglia di tutti i riguardanti i quali non pretendono mai d'essere ingannati dalle imitazioni, come dalle copie: nè misuran mai il merito delle prime dalla sola loro somiglianza col vero; ma costantemente sempre dai maggiori, o minori ostacoli che veggono superati nel procurarla. E quindi è che le imitazioni nella creta, nella cera o nel legno, anche rese verisimilissime col natural colorito, sono universalmente in pregio tanto inferiore di quello in cui sono le imitazioni eseguite ne' metalli e nei marmi: benchè questi col patente colore della materia tanto dal vero si allontanino. Ed infatti, se la somiglianza sola col vero decidesse dell' eccellenza della imitazione, un fantoccio di cenci, ravvolto in vesti usuali, provveduto d'una maschera colorata, e situato in qualche naturale attitudine, potrebbe giungere (come spesso è avvenuto) ad ingannare gli spettatori, sino al segno d'esser creduto vivo e vero da loro: e quel ridicolo fantoccio, perchè può cagionar questa illusione, si lascerebbe d'infinito spazio indietro tutto il merito di quanto il greco scarpello ha mai saputo produrre di più portentoso e sublime. Diciamo, è vero, giornalmente che l'arte di questo, o di quel gran poeta giunge a produrre illusione, facendo che gli spettatori od ascoltanti prendano il falso per vero: ma questa è una mera figura rettorica, molto da Virgilio lodevol-

mente impiegata, quando volendo con tale iperbole esaltare i Greci imitatori disse:

Ai metalli *spiranti* altri, nol niego,
Sapran meglio dar forma: e *vivi* i volti
Ecciteran dai marmi (1);

ma che sarebbe ridicola se si facesse servir di base ad un logico argomento. Poichè è bella, anzi dalla rettorica suggerita una iperbole che, oltrepassando il vero, fa concepire la grandezza di un' idea, che non può essere spiegata dalle semplici comuni espressioni. Può ben dire un uomo nel trasporto eccessivo d' una passione, *ho tutto l' inferno nel seno*: ma non potrebbe irreprensibilmente soggiungere:

E queste mie voci che udite
Non son che le grida de' tormentati,
Non son che i latrati di Cerbero.

Disse ottimamente il Zappi rapito in ammirazione nell' esaminare la famosa statua del Mosè di Michelagnolo:

E vivo e pronto
Le labbra ha sì che le parole ascolto.

Ma sarebbe caduto in error puerile, se avesse continuato dicendo:

Ascoltiamolo attenti, e de' suoi detti
Facciam tesòro.

Perchè così avrebbero fondato entrambi i razio-

(1) *Excudent alii* spirantia *mollius aera,*
Credo equidem; vivos *ducent de marmore vultus.*
Virg. Æn. lib. VI, v. 847.

cipii loro su la falsità d' una iperbole, la quale asserisce un falso, ma sempre partendo dal vero. Non possiam noi mai valerci, per fondamento di un nuovo raziocinio, di quel falso che l' iperbole per impeto asserisce: siccome da quel punto di altezza, alla quale con lo sforzo d' un primo salto si è il ballerino elevato, non può mai spiccare il secondo, se prima sul solido terren non ritorna.

Da tutto ciò convincentemente si deduce che l' imitatore non essendo copista, nè aspirando perciò ad ingannare alcuno, non si obbliga a conservar nelle sue imitazioni tutte indistintamente le circostanze del vero; ma solamente quelle che la sua industria può giungere a comunicare alla materia in cui si è impegnato di farle, senza mai però abbandonarla o nasconderla. E che per necessaria conseguenza è assioma assai difettoso ed equivoco il dir seccamente (come ogni giorno si dice) *che l' imitatore più degno di lode è quello che fa imitazioni più simili al vero*: ma che converrebbe più distintamente spiegarlo per togliere occasione ai frequenti sofismi: e dir più tosto: *che colui è l' imitator più eccellente, che sa dar più gradi di somiglianza col vero a quella materia che ha scelta*; *ma senza punto cambiarla.*

Questa semplicissima verità, senza tante filosofiche discussioni, è fisicamente sentita e dal popolo idiota che non sa farne l' analisi, e da quegl' istessi eruditi censori che la contrastano in alcune imitazioni poetiche, abusando della dia-

lettica per sedurre e gli altri e sè stessi. Basterebbe per farne prova, che cadesse in mente a qualche eccellente ma sconsigliato pittore di aggiungere ai divini contorni dell' Ercole di Glicone o della Venere di Cleomene il maggior verisimile del natural colorito. Quale sarebbe mai quell' anima stupida (e prendasi pure da qualunque ordine) che non esclamasse stomacata contro la barbara e quasi sacrilega temerità di chi gli avesse coperto il color di que' sassi, che sono il principal fondamento della gloria degl' insigni artefici e della meraviglia de' risguardanti, benchè tanto nel colorito si oppongano alla somiglianza del vero! E (per dare un esempio dell' assurdo medesimo in qualche altra imitazione) a quali fischiate non si esporrebbe un ridicolo attore, che da imitatore divenuto copista, si scordasse della nobile teatrale decenza, con la quale si è impegnato a far le sue imitazioni: e volendo rappresentare il pastore dell' Edipo di Sofocle, o il villano della Elettra d' Euripide, ci comparisse in iscena ravvolto nelle sucide vesti, ed usando le sconce maniere e la corrotta favella, che tanto in somiglianti personaggi son più d' accordo col vero? Chi vuol vedere quanto in ogni tempo sia stato ridicolo l' imitatore, che vuol far da copista, legga nel principio degli *Acarnesi* di Aristofane, come questi si faccia beffe d' Euripide per li laceri e sozzi cenci, ne' quali avea mostrato ravvolto in teatro il suo esule Telefo (eroe di una tragedia perduta) per esprimerne da copista l' estrema mendicità.

Parmi dunque evidente che essendo imitazioni e la poesia e la pittura e la scultura e tutte le arti loro sorelle, se vogliono essere diverse l'una dall' altra, convien che mai non nascondano, nè pongano altra materia in uso se non se quella che hanno eletta dal bel principio, e che specialmente le distingue. Poichè la nobiltà, l'invenzione, la vivacità, l'eleganza, la fantasia e le altre qualità da esse possedute in comune non potrebbero mai distinguerle: onde debbono i colori costruir l'invariabile essenziale distintivo della pittura: i marmi ed i metalli quello della scultura: e la misurata, numerosa ed armonica favella, abile a dilettar per sè stessa, quello della poesia. Ed è così indispensabile in qualunque imitazione l'uso inalterabile e costante di quella materia che la distingue, che in quei casi, nei quali non può assolutamente accordarsi con la materia il verisimile è in obbligo l'imitatore d'abbandonar il verisimile, e non la materia: sicuro che il discreto spettatore non pretende da lui l'impossibile: e che anzi al contrario si riderebbe a ragione d'uno sciocco scultore, che per dare alle statue quel verisimile, di cui la sua materia non è capace, le fornisse (come già detto abbiamo) d'occhi di vetro. Dunque mi paiono concludentemente provate le tre seguenti verità:

La prima che non v'è poesia senza verso, essendo questo la materia, che unicamente la distingue dalle altre imitazioni. La seconda che le mancanze di nobiltà, di numero e d'armonia, e la fastidiosa copia delle licenze, alterando la

materia che costituisce l' imitazione poetica, sono tutti condannabili difetti, ancor che producano un maggior verisimile. La terza che la legge del verisimile è soggetta a molte limitazioni, trascurate o non conosciute, particolarmente nelle imitazioni poetiche, dalla maggior parte de' critici.

Continua (tornando noi finalmente dopo queste necessarie digressioni all' estratto intrapreso) continua, dico, Aristotile ad insegnarci che gli uomini così inclinati e spinti dalla natura all' imitazione ed al numero (di cui son parti i metri, cioè i versi) proruppero improvvisamente da bel principio ne' canti poetici; che, a seconda dell' indole particolare di ciascuno, altri si compiacquero nell' esaltare con una elevata armoniosa favella le altrui lodevoli imprese: altri nel farsi beffe in basso stile delle azioni e de' costumi di persona degne di biasimo e di riso: e che furono queste le prime sorgenti donde nacquer poi la eroica, la giocosa, la tragica e la comica poesia. Dice che non potean prodursi a' tempi suoi di tai diversi generi di componimenti esempi anteriori ad Omero; ma che in questo si trovan tutti. In Omero, ch' ei solo giudica degno del nome di poeta, non per l' eccellenza del suo scrivere, ma perchè mettendo sempre i suoi personaggi in azione, ha introdotta la poesia drammatica, cioè la tragica ne' suoi poemi eroici dell' *Iliade* e della *Odissea*: e la comica nel suo giocoso *Margite*, poema perduto. Dagli esemplari de' quali poemi han tratta poi altri l' idea della tragedia e della commedia.

Dubita Aristotile se a' giorni suoi avesse già conseguita la tragedia, così rispetto a sè stessa che alla decorazione teatrale, tutta la perfezione della quale è capace: e rimette ad altro luogo lo scioglimento di questo dubbio. Poichè (dice egli) essendo nata la tragedia e la commedia da rozzi principii, cioè dagli eroici ditirambi e dagli osceni Falisci canti, che ancora in qualche città di Grecia sussistevano, andò di grado in grado accrescendosi. Eschilo aggiunse il secondo istrione al primo che avea Tespi introdotto per sollievo del coro: rese il coro più breve ed inventò la parte del protagonista, cioè del personaggio principale. Sofocle mise in uso il terzo istrione e la pittura delle scene. Quindi la locuzione divenne più splendida. Il tetrametro, verso composto di trochei e troppo, per la gravità della tragedia, saltellante e veloce, si cambiò nel iambo, verso attivo, sonoro, comodo agli alterni discorsi e più naturale dell' esametro, il quale ben di rado ci scorre, parlando, involontariamente di bocca, il che frequentemente del iambo avviene; e furono più adorni e distesi gli episodi. Avvertasi che qui per episodio s' intende quello che noi nominiamo presentemente tragedia: poichè non chiamandosi in principio tragedia che il solo coro, il dramma che tragedia or si chiama, non era che un episodio, cioè *canto aggiunto al coro*. Onde passando così successivamente la tragedia per tanti cambiamenti, conseguì finalmente tutte le parti costitutive della sua natura, cioè fermossi o riposò: ἐπαύσατο. Or parrebbe che quest' ultimo

periodo fosse appunto lo scioglimento del dubbio d' Aristotile poc' anzi proposto e rimesso ad altro luogo. e che egli credesse che la tragedia fosse giunta alla sua perfezione.

Lo credeva Diogene Laerzio, poichè nella vita di Platone, paragonando i progressi della filosofia a quelli della tragedia, dice:

Siccome anticamente nella tragedia operava da bel principio il solo coro, quindi Tespi inventò un personaggio affinchè il coro potesse prender riposo, Eschilo un secondo e Sofocle un terzo, e compierono la tragedia; così nei suoi principii il solo oggetto della filosofia era la fisica: le aggiunse Socrate la morale ed in terzo luogo Platone la dialettica: e diè l' ultimo compimento alla filosofia (1). Ma quando ancora abbian essi creduto, e sia vero che, col terzo personaggio inventato, ricevesse la tragedia da Sofocle il compimento di tutte le parti integrali, indispensabilmente necessarie alla sua costituzione ed alle operazioni sue; non convien credere che voglia dirci Aristotile che Sofocle col terzo suo personaggio abbia posti gli ultimi limiti ai progressi della tragedia. Supplì ben egli col terzo personaggio suddetto la mancanza d'un membro necessario, senza il quale non era atta la tragedia a rappresentar comodamente un' azione; ma non limitò con ciò la facoltà di accrescere il nu-

(1) Diogenis Laertii vitae Philosoph. graec. lat. cura Meibomii, Amstelod. 1692, *in quarto*, tom. I, pag. 197.

mero degli attori, nè quello de' nuovi ornamenti e delle nuove eccellenze, delle quali potrà sempre arricchirla l' uso industriosamente diverso di quelle parti medesime che avea la tragedia già conseguite.

Pare altresì che l' asserzione d' Aristotile che *Sofocle aggiungesse primiero il terzo personaggio alla tragedia*, non possa conciliarsi con gli esempi, che abbiamo nelle tragedie d' Eschilo di tre personaggi insieme parlanti: come nelle *Coefore*, *Oreste*, *Pilade* e *Clitennestra*: e nelle *Eumenidi*, *Minerva*, *Oreste* ed *Apollo*: ma quando Eschilo scrisse queste due tragedie, eran già più di dodici anni che Sofocle esponeva in teatro le sue: onde può ben essere di Sofocle l' invenzione ed averla Eschilo adottata.

Convien parimente osservare che anche intorno all' inventore della pittura scenica non convengono i nostri testi. Aristotile in questo capitolo l'attribuisce a Sofocle, e Vitruvio ad Eschilo. Ecco le parole di Vitruvio. *Agatarco il primo, dando Eschilo al pubblico uno de' drammi suoi, fece in Atene la scena tragica, e ne lasciò un commentario* (1). Per conciliar dunque Vitruvio con Aristotile, bisognerà figurarsi che Sofocle pen-

(1) *Namque primum Agatharcus Athenis, Æschylo docente, tragicam scenam fecit, et de ea commentarium reliquit.* Vitruv. in praefatione, lib. VII de Architect. pag. 124, Amstelod. 1649, *in-fol.*

sasse il primo a decorare e dipinger la scena, ma che lo eseguisse imperfettamente, come avviene ai primi tentativi: e che Eschilo si approfittasse di questa, come avea fatto del terzo personaggio; valendosi per sopraffare il giovane rivale dell' insigne architetto Agatarco.

CAPITOLO V.

Che cosa sia la commedia. Donde nasca il ridicolo. Che il ridicolo, secondo Aristotile, è qualità essenziale della commedia. Parere su le moderne commedie lagrimose. Si sanno i primi autori della tragedia ed i successivi cambiamenti e progressi di questa, ma non così della commedia. In che convengono l' epopea e la tragedia, ed in che differiscono. Che il tempo che può supporre un poeta nel corso d' una tragedia dee restringersi ad un giro di sole o poco differirne. Considerazioni su questo precetto: e con questa occasione su le altre due unità di azione e di luogo. Ragioni dello strano e quasi universal progresso delle erronee sofistiche opinioni intorno alle tre unità. Chi è atto a giudicar bene della tragedia, lo è ancora dell' epopea, ma non così per l' opposto.

La commedia, dice Aristotile, è imitazione de' peggiori: non già peggiori, perchè scellerati, ma perchè ridicoli. *Ed il riso nasce da un vi-*

sio, o sia deformità che non produce dolore, nè distruzione del soggetto in cui si trova (1).

Dunque, secondo Aristotile, l'oggetto principale della commedia è il ridicolo, o nasca dalla stravaganza della figura, o de' costumi o della maniera di ragionare delle persone imitate: siccome quello della tragedia è il terrore e la compassione. Onde a tenore di questa sentenza le moderne commedie lagrimose, opponendosi diametralmente al loro naturale instituto, non sarebbero meno mostruose di quello che diverrebbe una tragedia ridicola. Che il riso ed il terrore caratterizzino la commedia e la tragedia, assai più precisamente che la bassezza o la nobiltà de' personaggi introdotti, si vede chiaramente ne' tragici e ne' comici antichi. Il villano dell' Elettra ed il pastore dell' Edipo poc' anzi rammentati non fan cambiar natura a quelle tragedie, perchè non ostentano il ridicolo della loro condizione, ma servono di meri istromenti ad eccitare le tragiche perturbazioni: e nell' Amfitrione di Plauto (ch' ei chiamò per gioco tragicommedia) gli Dei e gli eroi che v' intervengono, non cangiano la commedia in tragedia, perchè non sono impiegati ad altro che a dare occasioni verisimili alle ridicole avventure di Sosia.

Per altro son già diversi anni che coteste commedie lagrimose, tanto secondo il nostro Filosofo alla comica natura contrarie, fanno sui teatri di Francia ed altrove grata ed applaudita com-

(1) Arist. Poet. tom. IV, pag. 6.

parsa: ed io credo che una costante esperienza meriti rispetto: anche a fronte d' un autorevole raziocinio, sempre, assai più di quella, a qualche nascosta fallacia soggetto. E, quando è giustificato dall' evento, dee sommamente commendarsi il felice ardire di chi mostra, a suo rischio, che può talvolta un vigoroso ingegno uscir lodevolmente dai troppo augusti limiti fra' quali si trova con suo svantaggio ristretto dall' autorità e dal costume; altrimenti i primi tentativi d' ogni arte sarebbero eternamente gli ultimi segni delle nostre speranze: e tutta quella immensa parte del mondo che fra le colonne d' Ercole non è racchiusa, sarebbe stata creata inutilmente per noi. Continua Aristotile dicendo che si sanno della tragedia i successivi cambiamenti e progressi, ma non già così della commedia che, esercitata ne' suoi principii per solo loro diletto da volontari e liberi attori, fu coltivata più tardi, e più tardi permessa, anzi somministrata al pubblico dai magistrati. Dal tempo dunque in cui cominciaron le commedie a prender forma, si san bene i poeti che ne scrissero: si sa che Epicarmo e Formi siciliani, furono i primi ad inventarne ed ordinarne i soggetti: e che perciò siciliana è la loro origine: si sa che Crate fu il primo ateniese che incominciò su le tracce di questi a spogliarle delle rustiche scurrilità, delle quali erano sino a quel tempo ripiene: ma tuttavia s' ignorano gl' inventori delle maschere comiche, quelli de' prologhi, dell' accresciuto numero degli attori, e di tutte le altre circostanze, che al tem-

po d' Aristotile ornavano già, e componevano il comico spettacolo.

L' epopea, continua Aristotile, conviene con la tragedia nell' essere anch' essa un discorso in versi, ed imitazione d' un' azione: ma differisce dalla tragedia, perchè non pone in uso che una sola specie di versi: perchè non è che pura narrazione: e perchè molto più può distendersi. *La tragedia si sforza, quanto è possibile, di restringere il tempo della sua azione in un solo giro di sole, o variarlo di poco: e l' epopea non ha limitazione di tempo; benchè non l' avesse per l' innanzi nè pur la tragedia* (1).

Non ha mai parlato così chiaro Aristotile come nell' antecedente periodo; e pure solennissimi critici, anzi alcuni de' più ostinati assertori dell' infallibilità d' Aristotile, o han torto miseramente il senso di questo passo, o sono trascorsi sino al sacrilego (per essi) temerario attentato di contraddirlo. V' è fra loro chi non vuol che per *un giro di sole* abbia potuto intender Aristotile che quello spazio di tempo in cui questo astro è visibile. Onde a tenore di tale sentenza, altro dovrebbe essere nella state il tempo canonico d' un' azione teatrale, ed altro nel verno: e per regolarne la durata, a seconda de' climi, più o meno settentrionali, la pratica di saper prendere l' altezza del polo non sarebbe men che ai piloti necessaria ai poeti. Scaligero per sollevarli da queste cure determina di sua autorità il

(1) Arist. Poet. cap. V, tom. IV, pag. 6.

giro del sole al corso di sei, o al più di otto ore: ma il nostro più di lui scrupoloso Castelvetro non vuole assolutamente che il tempo dell' azione teatrale supposto dal poeta ecceda d' un istante quello della rappresentazione. E la ragione (secondo cotesti dotti riformatori invincibile) è *il timore di non guastar l' illusione*, che pessimamente credono esser l' oggetto della imitazione. Falsissimo supposto che ha prodotto anche l' altro a tutta l' antichità incognito precetto della sofistica unità di luogo ristretta ad una sola scena rappresentante o camera, o sala, o piazza, o che che sia immutabile in tutto il corso d' un dramma. Unità non prescritta, anzi nè pur nominata nè da Aristotile, nè da Orazio, nè da verun altro antico maestro: e contraria, come dimostreremo, alla pratica di quei Greci medesimi, che son da loro, non so con quanta buona fede, eternamente citati per supposti fondamenti di così stravagante opinione.

Gridan essi perpetuamente che l' imitazione non può mai andare scompagnata dal verisimile; e direbbero ottimamente se non dessero poi a cotesto tanto raccomandato *verisimile* una significazione che lo distrugge. Poichè se avesse il verisimile tutte, come essi pretendono, le qualità e le circostanze del vero, cambierebbe natura, e diverrebbe il vero medesimo: e lo spettatore non avrebbe se non se l' ordinario diletto, che suol provarsi nel vedere qualunque cosa vera; ma non già il proprio dell' imitazione, cioè quello che nasce dall' ammirare l' artificiosa rappresen-

tazione del vero eseguita nel falso. L'imitatore, che non intraprende mai di riprodurre il vero, come abbiam di sopra prolissamente provato, ma di darne la somiglianza, quanto è *possibile*, alla materia di cui si vale; ha perfettamente adempita la sua promessa, e conseguito il suo fine, quando gliene ha data tutta quella di cui la sua materia è capace. Tutto con questa ragionevole misura può servir di materia all'imitazione, benchè pochissimo adattabile al vero che s'imita. I maestri, per cagion d'esempio, de' fuochi artifiziati di *gioia* imitano le fontane col fuoco, quelli delle fontane imitano le girandole con l'acqua: nè v'è alcuno a tal segno ridicolo, che condanni le loro imitazioni d'inverisimili, perchè non riscaldino queste acque imitatrici del fuoco, e perchè non bagnino quei fuochi imitatori dell'acqua.

E da questa ignoranza della natura dell'imitazione nasce la disprezzante sentenza di alcuni, che trattano d'inverisimile e sciocco il dramma musicale, perchè in esso gli attori vanno cantando a morire: come se dalla prima sua origine non fosse sempre stato il proprio, indispensabile materiale di ogni imitazione poetica il discorso armonico, misurato e canoro.

È imitazione la tragedia di un'azione illustre e memorabile. Si obbliga il poeta di darle tutto quel verisimile del quale son capaci i materiali che ha scelti, e de' quali è costretto a valersi per far la sua imitazione. Il suo materiale, in quanto al tempo, non consiste che in tre, o al

più quattro ore; oltre le quali, per legge di ragionevole invecchiato costume, non può trascorrere la durata di uno spettacolo drammatico, senza abusar della pazienza degli spettatori: ed in quanto al luogo, non è la sua materia che l' angusto spazio di un palco largo intorno a trenta o quaranta piedi, ed assai più talvolta lungo, ma inutilmente; perchè se voglion gli attori essere ben veduti ed intesi, non possono, rappresentando, molto dall' orchestra dilungarsi. Or, se fosse, come mai non è stato, obbligo dell' imitatore il conservar tutte, nelle sue imitazioni le circostanze del vero; non potrebbe un poeta drammatico prendere a rappresentare altre azioni, se non se quelle alle quali fosse sufficiente il breve corso di tre ore o quattro, per proporle, annodarle e disciogliere, ed alle quali bastasse il misero spazio immutabile di trenta o quaranta piedi incirca di terreno per farvi decentemente comparire tutte le persone di grado e di sesso diverso che la favola esige: e per farvi succedere tutte le varie azioni subalterne, inevitabili produttrici della principale; e per prepararvi e farvi succedere tutte le interessanti situazioni, e peripezie utili a trattenere e sorprendere con diletto lo spettatore, ed indispensabilmente necessarie a render verisimile la catastrofe. Da tutto il vastissimo magazzino istorico e favoloso, io non vedo quante azioni illustri saprebbero suggerire i moderni legislatori ai poveri poeti drammatici. Azioni, dico, che non abbiano avuto bisogno che di trenta, o quaranta piedi di terreno per campo

sufficiente di tutte le varie loro vicende; nè più di tre ore o quattro di tempo per nascere, per crescere e per finire. Vedo per altro assai bene, e meco lo vede ognun che abbia senno, che se dovessero osservarsi cotesti novelli canoni drammatici, rarissimi e quasi nessuno de' più illustri istorici o favolosi avvenimenti potrebbe rappresentarsi in teatro, senza esser defraudato delle più belle e delle più necessarie circostanze, per le quali è dilettevole e verisimile: e vedo che per le inevitabili informazioni dello spettatore converrebbe eternamente infastidirlo con oziose narrazioni, e (con manifesta lesione di un contratto di buona fede) presentargli così un epico, in vece di un promesso poema drammatico.

Ma nessuno degli antichi maestri, nessuno dei grandi, da Tespi sino a Cornelio, giustamente ammirati, antichi o moderni artefici, nessun, nè greco, nè latino, nè odierno spettatore, purchè non sia avvelenato dalla sofistica recente dottrina, nessuno è mai caduto finora nel mostruoso paradosso di credere obbligata l'imitazione ad esprimere tutte le circostanze del vero. Quindi, con approvazione universale, tutti gl' illustri cultori della drammatica poesia si sono studiati finora di render simili al vero le loro imitazioni, ma in quelle parti solo, nelle quali poterono essere dalla materia secondati, cioè nell' artificiosa, ma naturale condotta di una favola: nella vera pittura dei caratteri e de' costumi: nella nobile, chiara ed espressiva locuzione, e nel continuo soprattutto violento contrasto degl' inquieti affetti

del cuore umano: e tutti han poi, tutti concordemente abbandonato il peso di supporre le circostanze del tempo e del luogo non rappresentabili dalla sua materia, alla immaginazione degli spettatori: siccome l' insigne rammentato Cleomene ha creduto suo debito il dar solamente al marmo quel verisimile del quale esso marmo è capace, cioè l' attitudine ed il contorno della sua bellissima Venere; ed ha lasciato che vi si figuri chi vuole il vivace lume degli occhi, l' oro de' capelli, il latte delle morbide carni, e le rose e i gigli del viso.

Tutte coteste incontrastabili ragioni si confermano e si avvalorano coi molti esempi di quei greci medesimi e latini drammatici, delle autorità dei quali si valgono i novelli legislatori, per abusar del nostro rispetto verso di quelli, a favore della sofistica loro invenzione. Esempi per altro così potenti che non possono essere stati se non se per eccesso d' innocenza traveduti: o per iscarsezza di sincerità dissimulati.

Luogo. Nelle *Eumenidi* di Eschilo, Oreste è da bel principio in Delfo nel tempio di Apollo: poco dopo, senza miracolo, si trova in Atene, dove continua e termina la tragedia. Si dimanda se il luogo è cambiato.

Tempo. Nell' *Agamennone* del medesimo incomincia la tragedia una guardia situata su la cima di una torre, e di là informa gli spettatori che il suo incarico è di osservare attentamente quando si vegga da lontano risplendere un fuoco, che da Troia in Argo, luogo dell' azio-

ne, dee di montagna in montagna successivamente essere acceso, per avvertir prontamente Clitennestra della presa di quella città. Vede il fuoco: corre a darne avviso alla regina: e quasi nel momento medesimo giunge Agamennone. Dunque o nel suo viaggio ha eguagliata Agamennone la celerità della luce, o dura la tragedia diversi giorni, o non ha creduto Eschilo obbligata la sua imitazione alle circostanze del tempo.

Tempo. Nelle *Trachinie* di Sofocle, Deianira, che dimora in Trachinia, luogo dell'azione, consegna la veste avvelenata al servo Lica, perchè la porti in suo nome in dono ad Ercole, che si trova sul promontorio Cenéo. Va Lica ad eseguire il comando. Illo, figliuolo di Ercole, presente sul promontorio suddetto alla consegna, è spettatore di tutti i funesti effetti del dono: corre in Trachinia, e ne fa il racconto a Deianira sua madre. Il promontorio Cenéo è lontano da Trachinia sessanta miglia italiane incirca. Si dimanda se possano trascorrersi cento venti miglia nello spazio di tre ore o quattro, tempo della rappresentazione.

Luogo. Nell'*Aiace flagellifero* di Sofocle fa intendere Aiace agli spettatori che ha risoluto di uccidersi: e che vuol cercare altro luogo più solitario per non esserne impedito dalle persone che lo circondano. Parte da queste col pretesto di andare a purificarsi in una vicina sorgente. Dopo qualche scena ricomparisce sul medesimo palco dagli altri e dal coro abbandonato: ha trovato il luogo che cercava, e vi si uccide. Si di-

manda se il luogo ritrovato è lo stesso, dal quale poc' anzi per cercarlo è partito.

Luogo. Nell' *Ercole furioso* di Euripide un domestico, nell' atto quarto, racconta al coro, che si trova al solito in piazza, tutti gli effetti del furore di Ercole succeduti nell' interno del palazzo. Megara ed i figli uccisi: Anfitrione desolato: Ercole tornato finalmente in sè stesso, prosteso per disperazione in terra, e col capo involto nella sua veste. Tutta questa vastissima strage succeduta nell' interno del palazzo, e dal domestico raccontata, con tutte le persone morte o mal vive si vede poco dopo dagli spettatori e dal coro che non ha mai abbandonato la piazza. Anzi vi sopraggiunge Teseo, che fa lunghissima scena con Ercole prosteso tuttavia ostinatamente in terra, per ridurlo a scoprirsi il capo e levarsi in piedi. Si dimanda se il luogo debba figurarsi cambiato: o se dobbiam creder più tosto, che per l' apertura di una porta necessariamente non vicina agli spettatori possano essere ascoltati gli attori e vedute le azioni, che nell' interno della reggia si rappresentano.

Tempo. Nell' *Ifigenia in Aulide* dello stesso Euripide, nel tempo che si recitano quattro soli versi, incomincia e finisce con tutte le sue cerimonie un solenne sacrifizio che si celebra fuori della scena, e n' è spettatore il coro, che mai non l' abbandona. Mi si dica se il tempo è alla moderna osservato.

Tempo. Nell' *Andromaca* di Euripide, al verso 1008, si vede partir di Ftia Oreste per an-

dare a Delfo, città che distano fra loro di novanta miglia italiane incirca, secondo Ortelio. Vi giunge, vi commette il dacantato assassinio di Pirro con molte circostanze: ed al verso 1070 giunge da Delfo in Ftia il messo a far di tutto il racconto; e nel tempo del viaggio due volte fatto, e di tante tumultuose vicende passate, i personaggi, che non hanno mai abbandonata la scena, non han potuto pronunciare che soli 62 versi.

Luogo. Nelle *Nuvole* di Aristofane si vede che il vecchio Strepsiade nella sua camera in tempo di notte non può dormire, agitato per essere imminente il termine del pagamento dei suoi debiti, e mancandogliene il modo, dice che potrebbe aiutarsi, s' egli avesse imparato nella scuola di Socrate a far credere il falso per vero. Disperando all' età sua di esser più capace d' apprenderlo, risolve di farlo imparare al suo figliuolo, che dorme nella camera medesima. Lo sveglia, il persuade, e, senza lasciar vuota la scena, si trovano subito entrambi nella strada pubblica, alla porta della casa di Socrate. Consumano quivi qualche tempo col servo del Filosofo in dimande e risposte ridicole. Sono finalmente ammessi, e trovano Socrate che sospeso in un canestro a mezz' aria, affinchè i suoi pensieri non contraggano niente di terrestre, istruisce di là i suoi discepoli, che l' ascoltano in assai strane ed indecenti attitudini. L' abate di Aubignac non vuol che qui sia violata la sua sofistica unità di luogo: e non ne adduce altro argomento che la sua

compassione per l'ignoranza di chi lo crede. Io mi trovo compreso fra i compatiti, perchè non so immaginarmi come la camera da dormire di Strepsiade, la strada pubblica, e la scuola di Socrete possano essere un luogo solo considerato secondo il suo rigore.

Luogo. Nella *Pace* del medesimo, Trigéo sceneggia in Atmone, poi in aria, indi in cielo; torna finalmente in terra alla grotta fin allor non veduta, dove è imprigionata la Pace.

Luogo. Negli *Uccelli* del medesimo, l'azione comincia in terra, e poi si trasporta e finisce nell'aerea città di Nefelococcigia.

Luogo. Nelle *Feste di Cerere* del medesimo, l'azione incomincia in istrada, poi passa, continua e finisce nel tempio di Cerere.

Luogo. Nelle *Rane* del medesimo, Bacco comparisce alla porta della casa di Ercole, da cui come pratico s' informa del cammino, che dee tenersi per andare all' Inferno. Si vede poi Bacco sulla riva di Stige: quindi su la sponda opposta: e poco dopo alla porta del palazzo di Plutone.

Tempo. Nel *Pluto* del medesimo incomincia l' azione in un giorno: comprende tutta la notte susseguente: e poi nel giorno secondo si rappresentano tre atti intieri. Non so come tutto ciò possa comodamente collocarsi nello spazio di tre ore o quattro.

Luogo. Nell' *Aulularia* di Plauto, Euclione, nel fine dell' atto terzo, dice volere andare a nascondere il suo tesoro nel tempio della Fede. Nella seconda scena dell' atto quarto, comparisce

Euclione nel luogo dove ha detto di volere andare. Parmi che i luoghi sien due.

Tempo. Ne' *Captivi* del medesimo, Filocrate, nel fine dell' atto secondo, parte da Calidone d' Etolia, luogo della scena. Va in Elide nel Peloponneso: tratta ivi il cambio di due schiavi: nella seconda scena dell' atto quarto si sa già che egli è di ritorno in Calidone: e nell' atto quinto comparisce in iscena egli stesso; avendo nel tempo di poco più di un atto corse duecento trenta miglia incirca, e trattato e concluso un affare.

Luogo. Nella *Mostellaria* del medesimo incomincia la commedia alla porta, o dentro di una cucina: segue nelle camere della meretrice, che si adorna: continua nella casa medesima con un solenne banchetto: e quindi nella pubblica strada, innanzi alla porta chiusa della casa medesima di cui si è veduto l' interno.

Luogo. Nel *Truculentus* del medesimo, la commedia incomincia, come l' antecedente, in istrada: e nell' atto secondo la meretrice *Pronesium* finge essere in letto di parto, e riceve visite in tale situazione. Naturalmente non istava in letto in istrada.

Luogo. Nel *Miles gloriosus* del medesimo, quando nel quinto atto si vuol castrare il povero Pirgopolinice, non parmi che un' operazione così indecente e punibile possa supporsi tentata in istrada, dove sono passati i quattro antecedenti atti della commedia.

Luogo. I banchetti, o per meglio dire i dissoluti bagordi che si rappresentano a tavola nella

Asinaria, nel *Persa* e nello *Stico*, dobbiam forse credere che Plauto, per timore di cambiar la scena, abbia inteso che si celebrino in istrada, luogo supposto da bel principio nelle tre suddette commedie?

Tempo. Nell' *Heautontimorumenos* di Terenzio è giorno per tutto l' atto primo sino alla terza scena dell' atto secondo, al settimo verso della quale incomincia a far notte, *vesperascit*. Al primo verso dell' atto terzo incomincia ad albeggiare. *Luciscit hoc jam*. Intanto è passata una intera notte celebrata con le licenziose *feste Dionisie*: e manca ancora la rappresentazione di quasi tre atti per giungere al fine della commedia. Non è facile il ritrovar qui la rigida unità di tempo pretesa dai moderni legislatori.

Luogo. Nella commedia medesima non riesce più facile il trovar l' unità di luogo. Si vede un vecchio padre, che crede aver perduto il suo figliuolo, per averlo ridotto alla disperazione col suo soverchio rigore: e vuol punir sè medesimo, menando una vita laboriosa e stentata. Un suo pietoso vicino, che lo trova zappando la terra, si affatica a farlo desistere da così duro esercizio. Tutto il resto della commedia ha bisogno che si supponga una strada pubblica con varie case, dalle quali si esce e si entra, e si parla, or su la porta dell' una or dell' altra, con le persone di dentro. Le strade pubbliche non si zappano: onde oltre la strada convien figurarsi anche il campo che si lavora. Il povero Menagio non ha saputo vedere le due unità di tempo e di luogo

in questa commedia: nè hanno potuto illuminarlo tutti i mendicati sutterfugi, nè tutte le ingiurie grossolane, delle quali l'abate d'Aubignac ha largamente condito il suo Terenzio giustificato.

Luogo. Negli *Adelfi* del medesimo Terenzio, se si fosse l'autore creduto obbligato alla nuova sofistica unità di luogo, come avrebbe potuto verisimilmente nella prima scena dell'atto terzo fare uscir nella strada pubblica, luogo supposto nel corso della commedia, l'onesta cittadina Sostrata con la sua nutrice, per discorrere unicamente con ella all'aria aperta delle proprie vergogne, cioè: della figliuola violata, della gravidanza e dell'imminente parto della medesima? Cose tutte, delle quali la femminil verecondia dee permettere a pena di far parola nel più nascosto angolo di una casa privata.

Tempo. Se avesse creduta Terenzio legge inviolabile dell'imitazione drammatica la superstiziosa osservanza del tempo, ne avrebbe dato un molto più lungo tratto nell' *Hecyra*, atto quinto, scena seconda e terza, alla meretrice Bacchide. Si vede entrar questa nella casa della cittadina Mirrina, e poi uscirne: mentre si sono recitati in iscena dodici soli versi. E che ha mai saputo fare in quella casa Bacchide nel tempo che si sono recitati quei soli dodici versi? Ha procurato ed ottenuto di persuadere la cittadina con proteste e con giuramenti di non aver essa più consuetudine alcuna con Pamfilo, sposo della figliuola di quella. Mentre ella parlava è riconosciuto dalla cittadina un anello che Bacchide avea in dito,

Bacchide, richiesta, racconta in quale occasione l'avea avuto in dono da Pamfilo. La cittadina, considerato l'anello, contraccambia il racconto, narrandole come quello è l'istesso che avea in dito la sua figliuola, e che a lei fu rapito da colui che la violò nell'oscurità di una notte. Quindi confrontando i tempi e le circostanze si viene in chiaro che il violatore è il medesimo Pamfilo divenuto sposo della donzella che egli avea antecedentemente, senza conoscerla, violata. Or se il tempo necessario ad un'azione non dovesse mai esser più lungo di quello della rappresentazione, gli spettatori, che han veduta entrare ed uscir Bacchide, mentre si son recitati in iscena dodici soli versi, e che sentono poi raccontar da lei le tante cose dette, ascoltate, investigate e schiarite, senza apparenza di verisimile, in così brevi momenti, dovrebbero condannar Terenzio, come ignorante delle regole teatrali: ma nessuno spettatore, greco o latino, antico o moderno, idiota o letterato, purchè non ne abbian corrotto il natural giudizio i sofismi de' nuovi legislatori, nessuno ha mai creduto finora soggetto il dramma a regola così puerile, solo ai dì nostri insegnata, e contraddetta non solo dagli antichi e tragici e comici poeti, ma fin dagli scrittori di dialoghi. Leggansi quelli di Teocrito, e particolarmente l'Idillio XV intitolato le *Siracusane*, poema affatto rappresentativo, e troverassi che l'azione di questo incomincia in una camera chiusa: continua per le pubbliche strade, e termina nella reggia di Alessandria.

Da tutta cotesta, forse noiosa, serie di citazioni, che sentirebbe del pedantesco, se non fosse inevitabile, si scuopre primieramente quanto solido fondamento possa avere il nuovo rigoroso sistema delle unità di tempo e di luogo su la pratica degli antichi; e specialmente de' Greci, dei quali i nostri riformatori ci propongono sempre magistralmente l' esempio, che prova, come si è dimostrato, assolutamente il contrario. E se ne deduce in secondo luogo la seguente limpidissima verità, che assolve gli antichi drammatici dall' accusa di mille e mille inverisimilitudini, nelle quali, rispetto ai luoghi delle azioni, sarebbero incorsi, se avessero al sofistico canone dell' unità di luogo creduto il dramma obbligato.

La verità palpabile che se ne deduce si è, che mai non han preteso gli antichi che la loro scena esprimesse i luoghi speciali, ne' quali si suppone che succedano e l' azione principale e le subalterne di un tale o tal altro dramma. Che servì da bel principio la scena unicamente al comodo degli attori, non dell' azione: e che i magnifici ornamenti onde fu poscia arricchita, furono bene analoghi al genere dello spettacolo, o tragico o comico o satirico: ma non già alle proprie e particolari vicende di questa o di quella favola, che attualmente si rappresentava.

Il luogo delle rappresentazioni drammatiche che non fu ne' più remoti tempi della tragedia, che un sito o scelto o ad arte formato, nel quale le frondose piante native, o quelle ivi a tal uso altronde trasportate, difendevano dai raggi del sole

gli attori nel tempo della rappresentazione: e da *σκία ombra*, prese il nome di *σκηνὴ cena*, *o sia luogo ombroso*; nome che sino a' di nostri costantemente conserva:

Le dispote senz' arte,
Semplici là del Palatino colle
Natie piante selvagge eran la scenà (1).

Or cotesta frondosa scena, fatta allora per comodo solamente degli attori, non era certamente imitazione de' luoghi supposti nell' azione che si rappresentava: ma rimaneva all' immaginazione degli spettatori tutto il peso di figurarseli. Nè quando poi andò crescendo successivamente sino all' eccesso il fasto teatrale fra' Greci e fra' Romani; che Sofocle valendosi, al dir di Vitruvio, dell' insigne architetto Agatarco, incominciò in Atene ad ornar di pitture la scenà; che la rivestì in Roma, come e Plinio e Cicerone asseriscono, C. Antonio d' argento, Petreio d' oro, Q Catulo d' avorio, e giunse a caricarla M. Scauro di tre mila statue di bronzo e di trecento sessanta colonne di marmo, nè pure allora, dico, si pensò mai, nè da' poeti, nè dagli architetti, che dovesse esprimere la scena gli speciali luoghi supposti dall' uno o dall' altro dramma che esponevasi al pubblico. La parte degli antichi teatri che s' intendeva sotto il nome di scena non

(1) *Illic quas tulerant nemorosa Palatia frondes*
Simpliciter positae Scena sine arte fuit.
Ovid. de arte amandi. Lib. I in princ.

era propriamente che il vasto prospetto esteriore di un reale edificio elevato per ornamento nel fondo del palco, sul quale passeggiavano e recitavano gli attori, che non palco allora, come presentemente da noi, ma proscenio chiamavasi: cioè *luogo innanzi alla scena*. Ed affinchè gli ornamenti fossero confacenti al genere dello spettacolo, se dovean recitarsi tragedie, esprimeva quel prospetto la facciata esteriore di un edificio reale: se commedie, strade e case cittadine: e se drammi satirici, selve, monti, spelonche e campagne: ed i poeti imitatori, persuasi con tutto il popolo, che l'imitazione non è obbligata, quando la sua materia nol soffra, ad esprimere tutte le circostanze del vero, supponevano, sempre d'accordo con gli spettatori, sopra un palco medesimo tutti quei diversi luoghi che il corso dell'azione rappresentata successivamente esigeva. Come gli avean supposti gli antichi prima sopra un solo carro di Tespi: quindi sopra un solo palco, adombrato di fronde: e finalmente su quelli che il fasto greco e romano ornò di magnifiche scene. Anzi, anche dopo la moderna incantatrice invenzione degl' istantanei cambiamenti delle apparenze teatrali, che scaricano la fantasia degli spettatori dal peso di figurarseli, che rendono più verisimili le azioni che vi succedono, e che aggiungono allo spettacolo un così generalmente gradito ed ingegnoso ornamento; anche, dico, dopo tale invenzione gl' istrioni di tutte le nazioni più colte d' Europa, tenaci dell' antico costume, han continuato sino a' dì nostri a valersi, senza

rimprovero, del natural diritto dell' imitazione, rappresentando sopra un palco medesimo, la di cui scena non era o che un semplice panno, o l'aspetto esteriore di qualche cittadina abitazione, tutti i vari avvenimenti di una commedia: o lasciando agli spettatori il carico di figurarvisi or la strada, or la camera, or qualunque altro diverso luogo in cui avrebber dovuto naturalmente succedere. E chi, contraddicendo a tale pratica, nella quale tanti secoli han visibilmente convenuto, volesse ostinatamente co' moderni riformatori sostenere *che fra gli antichi in quel primo luogo immutabile che mostravano, o supponevano i loro teatri nell' incominciarsi d' un dramma, dovessero, senza cambiamento alcuno, nè reale, nè supposto, tutti assolutamente succedere gli avvenimenti di quello*; tratterebbe senza avvedersene di puerili ed inetti quei Greci stessi che adora. È indubitato che le scene o tragiche o comiche degli antichi non figuravan mai, nè potevano figurare alcun luogo chiuso, interno o coperto; ma sempre l'aspetto esteriore di regi, o cittadini edifici: e per conseguenza il palco, che ad esse scene era innanzi, non potea figurar altro mai che piazze, strade o simili altri pubblici scoperti luoghi. Or, se la scena in un dramma non avesse mai dovuto supporsi cambiata, Euripide nell' *Oreste* farebbe giacere in letto nella pubblica piazza il suo infermo protagonista, e ricevere in questa comoda e decente situazione le ufficiose visite delle matrone argive. Farebbe nell' *Alceste* uscire dalle sue ca-

mere la moribonda regina che sa di certa scienza il preciso imminente ultimo momento della sua vita, per venire, senza alcun bisogno, unicamente a fare in piazza il suo testamento e morirvi. Farebbe nell' *Ippolito* che scegliesse Fedra inferma di corpo e di mente la piazza pubblica per venirvi a confessare alle donne di Trezene lo scellerato suo vergognoso amore, che nel segreto della reggia non avea osato di palesare alla confidentissima sua nutrice. Ogni momento si vedrebbero nelle antiche tragedie uscir nelle pubbliche piazze le regine e le vergini reali, spesso senza alcuna compagnia, e per lo più non con altro motivo, che con quello di venire a confidare all' aria aperta le secrete loro e non sempre lodevoli angosce, e poi tornarsene in casa: e tutti finalmente nelle commedie i più licenziosi banchetti, e più bisognosi d' esser nascosti si rappresenterebbero in istrada. Or, nel dubbio di dover decidere se abbiano puerilmente errato da Tespi sino a Cornelio tutti i più esperti e celebrati drammatici, senza che in tanti secoli siasi alcuno avveduto del loro errore, o se debba reputarsi più tosto un insigne paradosso la farisaica moderna legge della metafisica unità di luogo, immaginata da chi o non ha mai calzato il coturno, o sempre, se ha voluto tentarlo, miseramente è caduto: in tal dubbio, dico, non pare a me che il determinarsi sia malagevole impresa.

E come, dirà qualcuno, è mai potuto avvenire che un paradosso, al parer vostro, così visi-

bile siasi a tal segno propagato e stabilito e fra molti dotti e fra quelli che si sforzano di parerlo? Si risponde in primo luogo, che paradosso più grande è il pretenderne ragione, dopo gl'innumerabili esempi di tante e tante stravaganti opinioni letterarie, che avendo sopra non solidi fondamenti per molti secoli felicemente regnato, si son poi trovate assurde ed insussistenti. Ma pure del paradosso delle tre sofistiche unità di cui si tratta, non sono tanto impercettibili, che non possano investigarsi ed assegnarsene le cagioni. Era già esso nato in Italia, rispetto almeno alla rigida unità di luogo, fra le altre sottigliezze del nostro Castelvetro, quando l'abate d'Aubignac se ne attribuì in Francia l'invenzione: e quando fu ivi da alcun altro critico come nuova scoperta adottato. Ma sarebbe esso forse rimasto dimenticato e sepolto fra gli altri infiniti sogni letterari, senza la potenza del celebre cardinale di Richelieu. Questo, come a tutti è ben noto, protettore in apparenza, ma rivale internamente implacabile, nella gloria poetica, dell'insigne P. Cornelio, ferito nel più vivo dell'animo dagl'insoffribili a lui strepitosi ed universali applausi che riscuoteva giustamente il gran *Cid*, irritò contro al povero autore i letterati tutti e le Accademie intiere. Allora congiurando insieme la malignità e l'adulazione, fu assordata ed inondata la Francia, anzi l'Europa e di grida e di scritti concordemente diretti a provar la ignoranza del gran Cornelio delle supposte antiche leggi drammatiche; e specialmente di quel-

la delle tre metafisiche unità. E di questa opinione, così solennemente promulgata, concorsero poi mirabilmente a favorire i progressi il seduttore allettamento della novità; il rispetto per la falsamente supposta pratica degli antichi, della quale a pochi era facile il conoscere la insussistenza: il credito degli eruditissimi critici che senza la minima esperienza del teatro, se ne eressero francamente in maestri: lo specioso sofisma delle leggi del *verisimile*, confuso supinamente col *vero*: il falso supposto che sia l'illusione l'oggetto delle imitazioni: la facilità di parere intelligenti, e di pronunciare sentenze magistrali sul merito dei più cospicui scrittori, con la sola corta suppellettile della dottrina dell' unità: e soprattutto finalmente il maligno piacere che, per universal difetto dell' umana natura, pur troppo volentieri ci procuriamo, mendicando ed abbracciando avidamente qualunque occasione o pretesto di vendicarci della superiorità degli altrui talenti.

Ma dunque, esclameranno qui i rigoristi, in virtù dunque di tutto cotesto vostro raziocinio voi pretendete che debba concedersi una libertà illimitata alla moltiplicità delle azioni drammatiche, ed al tempo ed al luogo nel quale debbono esse compirsi. La conclusione, con pace dei miei oppositori, se ve ne sono, non è nelle regole della dialettica. Dal non creder io nè utile, nè verisimile, nè necessario, nè possibile il ridurre le azioni teatrali alla indivisibilità d' un punto matematico, non può legittimamente dedursi che,

trascorrendo alla opposta estremità, io creda permessa al dramma tutta l'indefinita vastità degli spazi immaginari.

Est inter Tanaim quiddam Socerumque Viselli.

So ancor io che tutti i membri non già di un dramma solo, ma di qualunque componimento, tanto in prosa che in verso, quando ancor non sia che una lettera, debbono aver tale relazione fra loro, che possa chi legge e chi ascolta formarsi agevolmente una sola e semplice idea di quel tutto, di cui essi son parti. Ripeto con venerazione anch'io l'aureo precetto d'Orazio:

Tutto in somma esser dee semplice ed uno. (1)
Ma so ancora, per insegnamento dello stesso maestro, che:

Il buon giudizio è il capital primiero
Dell'ottimo scrittor. (2)

E so che senza cotesto *sapere*, cioè senza *il buon giudizio*, raro e gratuito dono della natura,

Mentre evitar lo stolto
Vuole un error nel suo contrario inciampa, (3)

onde per ordinario avviene che quando

(1) *Denique sit quodvis simplex dumtaxat et unum.*
Horat. Poet. v. 23.

(2) *Scribendi recte sapere est principium et fons.*
Idem. v. 309.

(3) *Dum vitant stulti vitia in contraria currunt.*
Horat. lib. I, satir. II, v. 24.

Breve esser voglio,
Divengo oscuro : a chi nettezza affetta,
Manca nervo ed ardir : gonfio diviene
Chi grande esser desia : rade il terreno
Chi troppo cauto ogni procella evita. (1)

Ora in questo vizioso estremo sono appunto visibilmente trascorsi quegli eruditissimi critici, che, tanto ricchi di dottrina quanto poveri di esperienza, han pronunciata come legge inviolabile dell' epica e della drammatica imitazione gli impraticabili eccessi delle tre metafisiche unità, che pretendendo di renderle perfette, le difformano e le distruggono; come sarà costretto di confessare chiunque vorrà, con moderazione giudiziosa, senza fanatismo di partito, e con la scorta autorevole d' Aristotile medesimo, meco indifferentemente considerarla.

Incominciando dunque dall' unità dell' azione, della quale ha solamente fatto menzione Aristotile, conviene risovvenirsi ch' ei vuole che sia *una, riguardevole, finita, di lunghezza proporzionata alla maggiore o minore estensione delle sue diverse imitazioni : e non così picciola, che non possano distinguersene le troppo minute*

(1) *Brevis esse laboro,*
Obscurus fio; sectantem levia, nervi
Deficiunt animique: professus grandia turget.
Serpit humi tutus nimium, timidusque procellae.
Horat. Poet. v. 25.

parti, nè così vasta, che non possano vedersene insieme le proporzioni nel tutto. Fin qui è molto intelligibile l' insegnamento, e ben degno di così gran maestro: si concepisce facilmente che l' attenzione dello spettatore o del lettore, riunita in un solo illustre e tutto insieme visibile oggetto, debba produrre un più sensibile e più perfetto piacere: e per quanto l' ubbidienza al precetto ha potuto esser secondata dalla mia facoltà, ho studiosamente procurato di non mai trasgredirlo. Ma le spiegazioni poi con le quali intende Aristotile di rischiarar il suo insegnamento, se non sono con prudente moderazione, secondo la mente del filosofo, interpretate, parrebbe che restringessero ad un insoffribile eccesso l' arbitrio del poeta inventore: e che secondassero il sofistico rigorismo dei critici. Dice Aristotile:

Tutto quello che può esser tolto od aggiunto, senza alterar visibilmente la costituzione d' una favola non è membro della medesima. (1)

Or chi, su lo stile degl' inesperti rigoristi, volesse tenersi in questo canone al nudo apparente senso delle parole, ridurrebbe a meri scheletri scarnati tutti i poemi, o metterebbe Aristotile in manifesta contraddizione con sè medesimo. Nell' Iliade, nell' Odissea e nell' Edipo tiranno si trovano non una, ma molte parti, che potrebbero esser tolte senza visibile alterazione del tutto: e pure ci son proposti da Aristotile

(1) Arist. Poet. cap. VIII, p. 10, D.

come esemplari perfetti. Quale alterazione soffrirebbe mai la costituzione dell' Iliade, se altri ne togliesse in parte il lungo catalogo delle navi, o i prolissi funerali di Patroclo? Quale l' Odissea se si scemasse, o si accrescesse il numero degli inciampi che differiscono il ritorno d' Ulisse? Di qual necessario membro rimarrebbe scemo l' Edipo tiranno di Sofocle, se ne fossero affatto rimossi tutti gli ultimi 344 versi, e terminasse il dramma quando al verso 1206 convinto finalmente il protagonista d' esser egli l' incestuoso ed il parricida che si cerca, prende gli ultimi congedi dalla luce del sole, ed abbandona disperatamente il teatro?

Ahi me misero! Ahi lasso! È certo e chiaro
Tutto il terror de' casi miei. Ti miro
Or per l' ultima volta,
Diurna luce. Io sventurato, io nacqui
Da chi l' esserne nato
Ora è mia colpa. In detestabil nodo
Con chi men lice il talamo io divisi:
Chi men doveasi io scellerato uccisi. (1)

La troppo visibile contraddizione che nascerebbe in Aristotile dal rigoroso senso di questo canone, che in apparenza condanna quegl' istessi poemi che ci propone per esemplari perfetti, non è il solo motivo che dee persuaderci a discretamente spiegarlo. Senza ricorrere alle induzioni ed alle congbietture, abbiamo in questo trattato

(1) Sophoclis Tragaed. Glasguae 1745, *in-octavo* tom. I, p. 89, v. 1206.

dell' Arte Poetica la chiara spiegazione della mente del filosofo, limpidamente da lui nell' ultimo capitolo espressa. Ei dice:

Nell' Iliade e nell' Odissea vi sono ben delle parti che hanno una propria loro convenevole grandezza; ma ciò non ostante cotesti due poemi sono in sè stessi perfetti: e sono ottima imitazione di un' azione sola, QUANTO È POSSIBILE. (1)

Dunque, col sopraddetto così rigido a prima vista e tanto da' critici esaltato canone, l' unità che richiede Aristotile in un' azione, non è un punto matematico indivisibile: e non ha mai egli voluto che sia negata la facoltà ai poeti di render membro legittimo de' loro poemi quell' episodio che può togliersi senza alterazione del tutto, anzi che concede loro l' arbitrio del maggiore o minor numero delle parti, di cui vuole il poeta che si formi quell' *uno*, cioè quel *tutto*, del quale egli è creatore; ancor che non sien esse assolutamente necessarie, ma verisimilmente e con profitto congiunte. Quando il pittore, imitando un arbore, lo forma di maggiore, a suo capriccio, o minor numero di rami, di frutti e di fiori, e vi esprime fra le fronde od un usignuolo che canti, o due tortore che si vezzeggino, a me non parrà mai che debba reputarsi membro spurio della sua imitazione alcun di quei frutti, di quei fiori, di quei rami o di quegli uccelli, per la sola ragione che potrebbero esservi e non es-

(1) Arist. Poet. cap. XXVI, pag. 33, B.

servi senza che il tutto ne soffrisse una sensibile alterazione. Anzi, purchè non abbia violato l' imitator le leggi del verisimile, facendo nascere sul pero delle zucche o dei poponi, od annidarsi su gli alberi i caprioli o i delfini, non solo crederò legittimi cotesti membri, ma parti necessarie ed integrali, delle quali la fantasia creatrice dell'imitatore ha voluto che sia composto quel tutto che ci presenta. Ha bastato, per cagion d'esempio, al gran cantore dell' ira di Achille, per legittimare il suo catalogo delle navi, l'oggetto di rendersi grato alle città, allè repubblichè ed alle più illustri famiglie della Grecia; tutte ambiziose allora d' esservi rammentate, per aver parte nella gloria della spedizione troiana: ed ha bastato a Sofocle, non men che ad Omero per giustificar la soprabbondanza dei funerali di Patroclo e di Ettore, e del ritorno d' Edipo in teatro dopo lo scioglimento del nodo della sua favola, ha bastato, dico, la cura di secondare il funesto genio degli spettatori d' allora, avidi delle più tetre pompe funebri e delle più atroci rappresentazioni. E non han perciò perduta i loro poemi la qualità di perfetti, nè la gloria d' aver conservata l' unità dell' azione, QUANTO È POSSIBILE (1). E non si passi senza osservazione questo QUANTO È POSSIBILE d'Aristotile, essendo esso la vera misura degli obblighi del poeta, che, come imitatore e non copista, non s' impegna a dare alla materia che adopera, per le sue imi-

(1) Arist. Poet. cap. XXVI, pag. 33, B.

tazioni, tutte le somiglianze col vero, ma quella porzione solamente di cui la sua materia è capace.

Sicchè io loderò sempre con Aristotile, come utilissima regola, la discreta unità dell'azione per le incontrastabili ragioni di sopra addotte. Ma fondato su i dogmi dello stesso maestro, non la crederò violata da tutti quegli episodi *che possono essere aggiunti o tolti senza alterazione della favola*: mi parranno tutti legittimi, anzi lodevoli, purchè siano verisimilmente ed utilmente introdotti; purchè, se non necessariamente, siano convenevolmente attaccati all' azione, come sono le vesti, i panneggiamenti e cose somiglianti, che non sono membri necessari e costitutivi d' una figura umana, ma ad essa perfettamente convengono: purchè non rapiscano l' attenzione de' lettori e degli spettatori in sì fatta guisa, che essi perdano di vista l' oggetto principale della loro curiosità: e purchè adornino e diversifichino il poema senza moltiplicarlo; ma interrompendo con la dilettevole varietà degli oggetti la secca e noiosa uniformità della via che conduce alla catastrofe. Altrimenti quasi nessun greco, latino o moderno poema potrebbe vantarsi di non esser riprensibile per qualche membro, non indispensabilmente necessario alla sussistenza della sua favola. Sarebbero difetto nella divina Eneide il Niso ed Eurialo, la Cammilla e la Didone medesima, non che i funerali d' Anchise in Sicilia, e lo sarebbe nell' immortale Goffredo, oltre l' Erminia e l' Armida, il tanto, come membro inutile in-

giustamente condannato, tenero ed ingegnoso episodio di Sofronia ed Olindo; che non solo sommamente diletta, ma serve opportunamente per mettere innanzi agli occhi de' lettori il turbolento interno stato dell' assediata Gerusalemme, le tiranne ed empie disposizioni dell' animo di Aladino, la lagrimevole condizione de' miseri cristiani che si trovavano fra quelle mura rinchiusi, ed il magnanimo, umano ed eroico carattere di Clorinda: personaggio destinato dal poeta ad aver sì considerabile parte nell' azione che narra. Opinioni che io non avrei mai la temerità di adottare. E crederò sempre che l' unità dell' azione non sia violata nè dalle varie peripezie, nè dai vari avvenimenti, nè dai diversi personaggi, benchè tutti principali, purchè conspirino ad un evento solo: come nelle *Fenisse* d' Euripide, e ne' *Sette a Tebe* di Eschilo, dove sette sono i protagonisti; poichè tutti gli eventi, che hanno un centro comune, producono, non guastano l' unità.

Dopo avere ingenuamente esposto fra quai limiti, secondo la corta mia perspicacia, possa esser contenuta un' *Azione* senza perdere i vantaggi dell' unità, convien far parola del *Tempo* e del *Luogo*; nel quale dal poeta imitatore possa essa, a creder mio, figurarsi passata.

Alcuni illustri moderni critici, ma non illustri poeti, confondono, come si è osservato, le copie con le imitazioni, ed il vero col verisimile; e supponendo perciò falsamente che debbano, come nelle copie, conservarsi esattamente

nelle imitazioni ancora tutte le circostanze del vero, hanno autorevolmente deciso: *che il tempo, che può figurarsi scorso in tutto il tratto d' una favola, non debba punto eccedere la misura di quello che se ne impiega nella rappresentazione*. Canone che fra tutti gl' innumerabili eventi umani non lascerebbe a' poveri poeti altri soggetti da scegliere, se non se quelli rarissimi, de' quali tutti gli avvenimenti produttori della catastrofe potessero soffrirsi ristretti nelle angustie di tre o quattr' ore di tempo. Canone che da Eschilo sino a Cornelio non ha sognato mai di proporsi verun insigne drammatico; è canone finalmente dallo stesso infallibile loro Aristotile, che assegna al tempo da supporsi in un' azione tutto un periodo di sole, limpidamente riprovato.

Per esser convinto che mai non han sognato i Greci d'esser soggetti nelle loro imitazioni drammatiche a cotesta novellamente immaginata impraticabile misura di tempo, basta aprirli quasi a caso dovunque si voglia: come abbiam già sopra osservato nelle *Eumenidi* di Eschilo, nell'*Agamennone* dello stesso, e nelle *Trachinie* di Sofocle, nell'*Andromaca* d' Euripide: e nell'*Edipo Coloneo* di Sofocle, e nell' *Ippolito* d' Euripide: e con tanta frequenza altrove non meno nel comico che nel tragico greco e latino teatro, che il volerli di nuovo qui tutti rammentare sarebbe cura inutile, pedantesca e noiosa. Ed io già pur troppo ho bisogno dell'indulgenza de' lettori riguardo a qualche ripetizione, che non ha potuto evitarsi; perchè costretto nell' Estratto a segui-

tar l'ordine del testo, ho dovuto necessariamente incontrarmi in difficoltà, delle quali lo scioglimento dipendeva dalle prove e massime medesime da me per altre cagioni antecedentemente prodotte, e delle quali nella nuova occasione è convenuto risvegliare nuovamente la memoria al lettore. Sicchè, secondo la pratica de' greci drammatici, il tempo della rappresentazione non è misura di quello che il poeta può supporre impiegato nel corso della sua favola.

Non lo è molto meno secondo il parer di Aristotile. Poichè questo filosofo con chiarezza, non frequentemente usata da lui, lucidamente asserisce, come già si è veduto, *che la tragedia procura* AL POSSIBILE *di contenersi in un sol giro di sole, o di poco trascorrerlo.* Non si sono mai impiegate ventiquattr'ore nella rappresentazione di una sola tragedia, se non se su i teatri della Cina: dunque, secondo l' asserzione del gran maestro di coloro che sanno, quello della rappresentazione non è regola del tempo che si può supporre in un dramma. È degna di compassione, e qualche volta di riso, la tormentosa, ma inutile tortura, che danno i critici al loro ingegno per torcere ed oscurare cotesto limpidissimo passaggio d'Aristotile, parendo loro che distrugga il verisimile che dee trovarsi in ogni imitazione. Non possono essi, o non vogliono intendere che son cose molto diverse il *verisimile* ed il *vero*; che quello si chiama il *verisimile* e non il *vero*, appunto perchè gli manca qualche circostanza di *questo*; che, se

nessuna gliene mancasse, diverrebbe il *vero medesimo*; e che il poeta imitatore, obbligato a far cose verisimili, ma non a riprodurre l' istesso *vero*, non ha minore arbitrio di trascurarne qualche circostanza, di quello che ne ha lo statuario, eccellentissimo imitatore, ancor che sempre il vero trascuri, rispetto al colorito ed alla lucida trasparenza degli occhi.

Cotesta così rigida dunque unità di tempo ridotto a quello della rappresentazione, e tanto modernamente raccomandata, non è richiesta nè dalla pratica degli scrittori più illustri, nè dalla autorità de' maestri più venerati, nè dalla natura del verisimile. Pure, avendo assegnato Aristotile alcuno, benchè più largo, circuito al tempo della tragedia, io credo che il savio filosofo abbia considerato che, se non è obbligato il poeta dalla legge del verisimile a stringersi in angustie impraticabili, è consigliato dalla prudenza a non abusar della facoltà d' immaginare che può promettersi negli spettatori. Cotesta facoltà si stanca, si scema e si disperde nell' infinito; e tutto sembra necessariamente infinito quello di cui non si vede alcun termine. L'assioma è dello stesso Aristotile nel venticinquesimo de' suoi problemi alla sezione quinta: *dunque è necessario che paia in qualche maniera infinito tutto ciò che non apparisce determinato* (1).

Il termine di un giro di sole, che assegna Aristotile al corso d'una tragedia, mi ha dimostrato

(1) Arist. Prob. sect. V, n. 25, p. 84, t. IV.

l' esperienza, che accorda abbastanza il comodo della fantasia degli spettatori e dei poeti. E su questa norma, sostenuta dall'autorità e dalla ragione, ho creduto sempre di poter regolare, senza giusto rimprovero, tutti i miei drammatici lavori. Ma per evitar le contese, che invincibilmente abborrisco, ho sempre per altro con somma cura procurato che quella porzione del tempo da me ne' miei drammi supposto, la quale trascendesse per avventura quello della rappresentazione, potesse dallo spettatore figurarsi passata in quegl' intervalli, ne' quali fra l' uno e l'altro gruppo di scene annodate insieme, il teatro rimane affatto vuoto d' attori, e presenta ai riguardanti l' apparenza di un nuovo sito. Ciascuno di cotesti gruppi è un' azione separata, ma subalterna, che conduce alla principale. Or siccome un pittore che volesse rappresentar la morte di Didone con le antecedenti circostanze che la cagionano, non essendogli permesso dalla natura dell' arte sua il poterle esprimere in un quadro solo, sarebbe ben degno di lode se le esprimesse in diversi, presentando successivamente in uno, per cagion d'esempio, l'arrivo d'Enea in Cartagine, in un altro la cena, nel terzo la caccia, nel quarto gl' inutili sforzi della regina per non essere abbandonata, e finalmente nell'ultimo la disperata sua morte; perchè sarebbe mai degno di biasimo un poeta, che presentasse ai suoi spettatori successivamente in diversi gruppi come in diversi quadri, le diverse azioni, senza le quali non sarebbe verisimile la principale?

Ogni nuovo quadro, essendo circoscritto e distinto, senza violare qualunque più sofistica regola, può supporre altro tempo ed altro luogo. Non si supponeva fra gli antichi, quando sul palco medesimo dopo un tragico si rappresentava immediatamente un dramma satirico? E non si suppone a' dì nostri, quando dopo una severa tragedia, immediatamente si rappresenta una farsa giocosa?

Ma il molto più che ardito d'Aubignac, ha ben contraria sentenza: e con quel magistrale impero, di cui si è egli di propria autorità arrogato il possesso, ci oppone, come argine insuperabile, il terzo suo canone della immutabilità del luogo; e sdegnosamente dimanda ai poveri poeti drammatici *da chi mai sieno essi stati investiti della magica facoltà, che bisogna per trasformare in gabinetto o giardino, nel corso d' un istesso dramma, quella stessa porzione del palco, che al primo aprirsi della tenda era portico o piazza!*

Quando ancora esistesse l' immaginario bisogno di cotesta magica trasformatrice facoltà, risponderebbero prontamente i poeti, che ne sono essi stati investiti dalla natura del componimento, dalla concorde pratica di ventitre secoli in circa, e che cotesta magica facoltà, della quale essi fanno uso nel corso d'un dramma, è quella istessa istessissima, della quale si valgono da bel principio, senza che nè pure il loro rigido riformatore medesimo se ne risenta, quando su l' incominciare d' una rappresentazione dramma-

tica, han trasformato le tavole d' un teatro di Parigi o di Londra in un portico o in una piazza o di Tebe o d'Atene.

Ma le tavole che formano nei teatri un palco di trenta o quaranta piedi di latitudine, non si trasformano immutabilmente all'aprirsi della scena nella piazza di Tebe o nel tempio di Delfo, come decisivamente d' Aubignac asserisce: esse rimangono sempre quelle tavole medesime che furono destinate dal legnaiuolo a sostenervi diversi quadri, che vuole esporvi sopra, l'un dopo l'altro, il poeta: e cotesti quadri diversi non solo non guastano, ma rendono assai più intera e compiuta l'azione, che sarebbe tronca altrimenti e manchevole dei più necessari suoi membri, e mediante cotesta diversità, decisa dai sopra spiegati intervalli, evita ogni superstizioso inciampo di tempo e di luogo; ed acquista lo scrittore il comodo che non avrebbe, di metterne in vista le più belle, le più interessanti e le più dilettevoli circostanze, le quali sono l'unico, il vero, e l'importante oggetto della curiosità degli spettatori, e non già la premura gratuitamente supposta che sia sempre superstiziosamente conservata la ridicola immutabilità della prima magica trasformazione delle tavole d'un teatro. La divisione istessa de' greci drammi in cinque parti, dette *Actus*, a noi se non da' primi autori da ben antichi grammatici certamente trasmessa, prova col nome medesimo ad esse parti assegnato che sempre l' azione di un dramma si è considerata composta di varie altre azioni subalterne,

fra di loro distinte, alle quali unicamente per non confonderle con la principale, si è dato il nome di *Actus* e non di *Actiones*: benchè non abbian queste due voci significazione diversa. Confesso per altro ingenuamente anch'io che coteste divisioni si trovan fatte per lo più con così poca intelligenza, che giungono talvolta a dividere l'indivisibile, e ci dimostrano convincentemente che gl'inventori delle medesime eran grammatici e non poeti. Ma la loro inesperienza teatrale non distrugge la prova che ci somministrano della pubblica antica opinione intorno alle varie e distinte azioni che possono essere in una sola comprese; e che presentate dal poeta agli spettatori in diversi quadri, analoghi bensì l'uno all'altro, ma fisicamente l'un dall'altro, per gli intervalli, distinti, non possono essere obbligati nè pur dal sofistico rigorismo a conservar tutti sempre il tempo istesso e l'istesso luogo. È circostanza ben degna d' osservazione che appunto in questa terza unità locale, che tanto d'Aubignac inculca e che più rigorosamente di ogni altra i moderni legislatori prescrivono, si trovano essi abbandonati affatto dall'autorità di Aristotile. Non ne ha questo filosofo nè in tutta la sua poetica, nè altrove, assolutamente mai fatta la minima menzione; anzi non ne ha pur mai osservata, non che condannata, la mancanza nei drammatici de' tempi suoi, i quali, come abbiam di sopra prolissamente dimostrato, visibilmente la trascurano, sino a trasportar la scena da una in un'altra città. Se dunque cotesta metafisica

immutabilità di luogo nelle imitazioni teatrali non è prescritta dall'autorità degli antichi maestri, non tradotta dalla pratica de' greci drammatici, non secondata dal consenso d'alcuno dei più celebri poeti, che fanno il maggiore ornamento del moderno teatro, non richiesta da veruno spettatore, che non sia sedotto dai moderni sofismi; se ristringe intollerabilmente il numero de' fatti rappresentabili; se obbliga gli attori a situazioni indecenti ed inverisimili; se, per l'indispensabile necessità d' informare gli spettatori di quello che non può loro con l' azione dimostrarsi, trasforma il drammatico in poema narrativo, e se dalla natura dell' *imitazione* e del *verisimile* non è in conto alcuno richiesto; che voglion dir mai tutte coteste grida autorevoli, che con tanto fervore incessantemente l'inculcano? E che le lepide, magistrali irrisioni con le quali le nostre povere mutazioni di scena son dall' eletta schiera dei rigoristi con tanta superiorità disprezzate, benchè con diletto vedute? Prestano pur queste un comodo ed opportuno soccorso alla fantasia dello spettatore; rendono pur queste molto più verisimili e le subalterne azioni e le principali, presentandole ne' luoghi dove debbono naturalmente succedere: arricchiscono pur queste la decorazione teatrale de' più rari incantesimi della squadra e del pennello; e formano esse finalmente un utile, vago, ingegnoso e da tutti universalmente applaudito e sommamente desiderato spettacolo. Non sono, è vero, tant' oltre giunti gli antichi, rispetto a' cambia-

menti delle scene, quanto a' noi è riuscito di giungere, forse perchè l'enorme vastità de' loro immensi e scoperti teatri non poteva naturalmente secondar l' industria degli architetti, sino al segno che può ora secondarla la limitata misura de' nostri, tanto più angusti e coperti, e non illuminati dalla chiara luce del sole, ma da faci notturne tanto più favorevoli alle illusioni. Non può assolutamente asserirsi che l'ignoranza degli antichi delle arti della prospettiva e dell'uso delle ombre potesse essere stata loro d'impedimento, poichè gli antichi medesimi ce ne hanno lasciate testimonianze in contrario. Dice Vitruvio: *Poichè esponendo Eschilo alla pubblica rappresentazione una sua tragedia in Atene, ne fece primieramente Agatarco la scena, e scrisse un trattato sopra di essa: dal quale eccitati Democrito ed Anassagora, scrissero anch' essi sul medesimo soggetto: e spiegarono con qual arte, stabilito come per centro il punto di vista e di distanza, debbano da questo, secondando la natura, esser tirate le linee che cagionano la mirabile illusione per la quale si rappresenta il vero col falso: e gli oggetti, dipinti sopra un esattissimo piano, compariscono or più lontani, or più vicini agli occhi degli spettatori* (1). Ed il medesimo altrove: *Sic-*

(1) *Namque primum Agatharcus Athenis, Æschylo docente tragoediam, scenam fecit, et de ea commentarium reliquit. Ex eo moniti, Democritus et Anaxagoras de eadem re scri-*

come nella pittura delle scene si veggono i risalti delle colonne, le prominenze de' modiglioni ed i rilievi delle statue, benchè le tavole dipinte sian senza alcun dubbio esattamente piane ed eguali (1). E Plinio: *Tutti quelli che vogliono rappresentare oggetti prominenti, gli esprimono con colori chiarissimi e li rilevan con le ombre* (2).

Tutte queste venerabili autorità non ci permettono, è vero, di mettere in dubbio, se fossero già note agli antichi le arti della prospettiva, e dell'uso delle ombre e de' chiari; pure ci lasciano ancora all'oscuro su la notizia del-

pserunt, quemadmodum oporteat ad aciem oculorum radiorumque extensionem, certo loco centro constituto ad lineas ratione naturali respondere, uti de incerta re certae imagines aedificiorum in scenarum picturis redderent speciem, et quae in directis planisque frontibus sint figuratae, alia descendentia, alia prominentia esse videantur. Vitruv. in praefatione ad lib. VII, p. 124, edit. Amstelod. 149, *in-folio*.

(1) *Quemadmodum etiam in scenis pictis videntur columnarum projecturae, mutulorum ecphorae, signorum figurae prominentes, cum sit tabula sine dubio ad regulam plana.* Vitruv. lib. VI, cap. II.

(2) *Omnes qui volunt eminentia videri, candicantia faciunt, coloremque condiunt nigro.* Plin. lib. XXXV, cap. II, tom. V, pag. 226, ad usum Delphini, Parisiis 1685, *in-quarto*.

l'ultimo segno che, comparati con noi, potrebbero aver essi ancora toccato.

Ma qualunque sia stata la cagione per cui non han fatto gli antichi tutto quell'uso che facciam noi delle mutazioni di scena, è per altro certo e patente che non hanno essi punto dissimulato il desiderio ed il bisogno d'averle. Ne fanno ben fede le loro scene *ductiles, et versiles*, da Servio e da Vitruvio, e da mille altri rammentate, e da Virgilio nel III. lib. delle *Georgiche* al verso 24 chiaramente accennate,

Come, al girar de' vari suoi prospetti,
Fugga una scena (1):

con le quali potevano almeno cambiare il genere della decorazione da tragico, per cagion di esempio, in comico o in pastorale; e forse si valevano tal volta di questi cambiamenti nel corso ancora d'un dramma medesimo, purchè non dovesse rappresentarsi o camera, o sala, o altro luogo coperto, impossibile ad esprimersi in un immenso ed affatto scoperto teatro. Favoriscono questa conghiettura le figure delle quali è in ogni scena fornito l'elegante manoscritto delle commedie di Terenzio, che si conserva nella Biblioteca Vaticana (*Plut.* 51 *n.* 3868), al quale attribuisce Sponio oltre mille anni d'antichità. Furono queste fedelmente intagliate in rame, e pubblicate con la versione delle commedie suddette, dall' eruditissimo monsignor Fortiguerra, data alle stampe dal Mainardi in Urbino, l'an-

(1) *Vel scena ut versis discedat frontibus.*

no 1736. L' antico disegnatore ha avuta somma cura di esprimere diligentemente le maschere, gli abiti e le attitudini degl' istrioni; ma trascura affatto di rappresentare quello che anticamente chiamavasi *scena*: cioè quegli edifici o pitture che si elevavano, come abbiam detto, nell' ultimo fondo del palco. Egli del palco accenna quella sola porzione più vicina agli spettatori, su la quale gli attori recitando passeggiano; e vi accenna talvolta con diversi segni i diversi luoghi, ne' quali, a seconda delle diverse azioni subalterne, dee lo spettator figurarsi che gli attori si trovino. Nell'*Heautontimorumenos*, o sia il *Punitor di sè stesso*, si vede nella prima scena il palco innanzi ingombrato di cespugli, di piccole piante, d'un giogo e di un fascio di biade: nelle altre seguenti scene nulla di ciò più si vede; ma invece di cotesti rustici oggetti, dove una, dove due porte isolate, composte di tre soli legni: or chiuse, or aperte, or guarnite d'una portiera, e quando più verso il mezzo, quando più verso i lati del palco. E tutto ciò non per altro, come è visibile, immaginato che per soccorrere la fantasia degli spettatori, ed avvertirli quando doveano figurarsi che fossero i personaggi dentro le camere, e quando sul campo, e quando nella pubblica strada. Nè ad altro fine eran probabilmente inventate le *exostre*, gli *encuclemi*, e le tante altre macchine teatrali, da Bulengero esattamente rammentate nel lib. I. cap. XVII. del suo libro *de Theatro*: ma delle quali per altro non intraprenderei di fare una intelligibile descrizione, con buo-

na pace e di lui e di Servio e di Polluce e di Suida e di Esichio, che ce ne han trasmessi i nomi, ma non la chiara notizia. Sicchè l'immutabilità della scena non è stata elezione fra gli antichi, ma visibile necessità prodotta dalla enorme vastità de' loro teatri; e saremmo ridicoli se non avendo noi la necessità medesima, mercè l'angustia de' teatri nostri, che facilmente si presta a qualunque cambiamento, ci volessimo privare de' vantaggi ai quali hanno essi con tanti imperfetti tentativi inutilmente aspirato. E diverremmo ancor più ridicoli, se per pompa d'erudizione eleggessimo di seguirne le autorevoli tracce, adottando con discapito i miseri loro ripieghi: e se, potendo noi, per cagion d'esempio, esprimere perfettamente a volto scoperto, coi naturali cambiamenti di questo, le interne alterazioni dell'animo, volessimo porre in uso quelle antiche maschere da un lato serie e dall' altro ridenti, rammentate con le seguenti parole da Quintiliano:

La maschera di quel padre che sostiene in una commedia la parte principale, e che dee mostrarsi ora turbato e sdegnoso ed ora dolce e sereno, ha un ciglio eccessivamente inarcato e l' altro naturale e composto. E sogliono aver gran cura gli attori di non rivolgere al popolo, recitando, se non se quel lato della maschera che s' accorda con ciò che attualmente rappresentano (1).

(1) *Pater ille, cujus praecipue partes sunt, quia interim concitatus, interim lenis est, al-*

Or, dopo tante ragioni, esempi e conghietture, parrebbe impossibile che uomini degnissimi di rispetto per la scelta e loro vasta dottrina, abbian congiurato a' dì nostri contro una così lucida verità. Ma facilmente incorre in somiglianti assurdi chi falsamente suppone che l' aver fatto raccolta di molti preziosi marmi, e l' aver veduto molti eccellenti edifici basti per occupar la dignità di maestro, e per insegnare ad altri l' architettura, senza aver mai fabbricato. Son tutti di cotesta inesperta specie i nostri recenti legislatori. E non vi è nè pur uno fra loro che, avendo tentato di mettere in pratica i canoni da lui prescritti, non gli abbia col proprio naufragio discreditati. Tutte le arti sono figlie della sperienza: e tutte, molto più della madre, son sottoposte agli errori, quando da lei si scompagnano; poichè l' esperienza, operando, urta necessariamente negl' inconvenienti: e non potendo proceder oltre col suo lavoro, si trova costretta a correggersi. Ma le arti che, nulla operando,

tero erecto, altero composito est supercilio; atque id ostendere maxime latus actoribus moris est, quod cum iis, quas agunt, partibus congruat. M. F. Quintiliani, de Institut. Orator. Lugd. Batav. 1720, *in quarto*, tom. II, lib. XI, cap. III, pag. 1014.

Polluce nell' Onomastico, lib. IV, cap. XIX, dice quasi lo stesso; e M. Boindin, in una Memoria consegnata all' Accademia delle Belle-lettere, avvalora con le altre prove questa pratica.

al solo raziocinio si fidano, sono esposte a traviar dal buon cammino, dietro la scorta degl' infiniti paralogismi, a' quali il raziocinio è soggetto: e non han mai chi le avverta. Aristotile istesso, benchè dichiarato assertore della suprema autorità del teorico magistero, rende giustizia, nel primo capo del lib. primo delle sue Metafisiche, all' efficacia dell' esperienza. *Nulla nell' operare parmi che l' esperienza differisca dall' arte; anzi veggiamo che gli esperti meglio conseguiscono il fine loro, di quelli che, privi di esperienza, del solo raziocinio si vagliono* (1).

E poco dopo avea detto nel capitolo istesso: *Dall' esperienza fra gli uomini le scienze e le arti procedono* (2).

L' avea già detto Platone nel suo *Gorgia*. *Molte sono le arti, o Cherefone, per mezzo delle esperienze, fra gli uomini peritamente inventate: ed è certamente effetto dell' esperienza il poter trascorrere la vita umana dietro la scorta dell' arte: siccome lo è all' incontro dell' imperizia l' esser ridotto a trascorrerla, a capriccio della fortuna* (3).

E non avea certamente sentenza da queste diversa il gran Bacone da Verulamio, quando nella

(1) Arist. Metaphys. lib. I, cap. I, tom. IV, pag. 260.

(2) Arist. *ibid.*

(3) Plat. Operum Parisiis apud Henr. Steph. 1578. *in folio*, tom. I, Gorgias, pag. 448.

Prefazione al suo *Organum scientiarium* esclamò contro i pregiudici cagionati dalle arti a tutte le facoltà. Ma ben contraria a queste era l'opinione di M. Dacier; poichè nel proemio alla sua versione della Poetica di Aristotile giunge, per punger Cornelio, ad asserire che *l'esperienza nella poesia non solo non è titolo per pretenderne la cattedra magistrale, ma è circostanza esclusiva per ottenerla*: quasi che l'esperienza, madre di tutte le arti diventasse infeconda unicamente per li poeti. Ma io il dimanderei in qual nave, per un lungo viaggio, vorrebbe egli più volontieri imbarcarsi, se in una regolata da un vecchio esperimentato piloto che nulla avesse mai letto; o se in un'altra fidata alla dottrina di chi tutto sapesse a memoria quanto si è scritto dell'arte nautica, ma non avesse mai navigato. E crederò fermamente sempre, che nelle critiche officine, col solo capitale d'una distinta memoria, potranno ottimamente formarsi gli Scaligeri, i Giusto-Lipsi, i Salmasi e gli Arduini; ma gli Omeri, i Virgili, gli Ariosti ed i Torquati non mai. Poichè egli è verissimo che la memoria è la portentosa tesoriera di tutte le idee e cognizioni, che la mente nostra raccoglie: che la sua ricchezza è misura della nostra dottrina: e che da lei si somministrano tutti i materiali necessari alle operazioni dell'ingegno umano; ma non è però meno indubitato ch'essa divien quasi inutile, e qualche volta dannosa se, nell'ingegno che la possede, non si accompagnano a lei il buon giudizio, l'esperienza e la

fecondità naturale; perchè senza il buon giudizio non saprà discerner mai quali debbano essere gl' impieghi lodevoli delle sue ricchezze: senza l' esperienza vacillerà sempre nell' esecuzione de' suoi disegni: e senza l' innata fecondità creatrice, tutto il vastissimo suo tesoro rimarrà eternamente inabile a propagarsi: siccome il grano sepolto nell' asciutta e sterile arena, intatto ma non fecondo per lunga età si mantiene; e nel fertile all' incontro e grasso terreno cambia in breve tempo figura; ma poi moltiplicato in sua stagione si riproduce, e di nuovi germi le campagne con generosa usura arricchisce.

Sopra tutte coteste considerazioni è fondato il metodo da me, rispetto all' unità del luogo, nei miei componimenti teatrali costantemente tenuto. Persuaso che il verisimile non obbliga a tutte le circostanze del vero; convinto che nè da' Greci, nè da' più applauditi drammatici sino a' dì nostri sia stata osservata la metafisica unità di luogo che or da noi si pretende; non avendola trovata prescritta da alcun antico maestro; anzi essendo tacitamente disapprovata da Aristotile, il quale e col suo intorno ad essa profondissimo silenzio, e col non averne condannata la trasgressione ne' drammatici de' tempi suoi, e con l' essersi mostrato così comodo moralista intorno alla unità del tempo, non può esser sospetto di rigorismo intorno a quella del luogo; persuaso, dico, da tante considerazioni, ho creduto di potermi valere in buona coscienza delle nostre mutazioni di scena. Tanto più che me ne avea consi-

gliato espressamente l' uso l' immortale mio Maestro, quando io scrissi per suo comando la tragedia del Giustino, che pur troppo si risente della puerizia dello scrittore. Egli è ben vero che e nelle tragedie e nel trattato della tragedia, da lui in appresso pubblicato, ei mostrossi d' opinione diversa; ma, non sapendo io figurarmi alcun motivo per cui avesse egli voluto ingannarmi, nè confacendosi punto al suo, da me ben conosciuto, carattere la leggerezza d' un tal cambiamento; io son portato a credere ch' ei dissimulasse in tal guisa i veraci suoi sentimenti, per non irritarsi contro, anzi per rendersi benevola la feroce numerosissima turba de' promulgatori di cotesta nuova dottrina, che trovavasi appunto allora nella sua più violenta fermentazione.

Ma tutte coteste ragioni sufficientissime a liberarmi dagli scrupoli del rigorismo, rispetto all' estensione del luogo in cui possa figurarsi succeduta un' azione teatrale con le sue più necessarie circostanze, non mi han fatto però mai deporre la cura di non lasciar fra la nebbia dell' indefinito, nè la mia fantasia nel tessere una favola, nè quella degli spettatori nell' ascoltarla. Onde siccome su le tracce di Aristotile ho assegnato sempre un discreto termine al *tempo*, senza restringermi a quello della mera rappresentazione; così, su la pratica più comune degli antichi e de' moderni più applauditi drammatici, ho sempre immaginata una determinata e ragionevole estensione di luogo, capace di contener-

nè diversi: senza obbligarmi all'immutabilità di quella special porzione del medesimo, che su trenta o quaranta piedi di palco ha potuto, solo al primo aprirsi della scena, essere al popolo presentata. Non ardirei già io di trasportar mai i miei personaggi, su l'esempio di Aristofane, di terra in aria, o nei profondi regni di Plutone: nè su le tracce di Eschilo, dal tempio di Apollo in Delfo a quello di Minerva in Atene. Ma credo che il circoscritto spazio di un campo, di una città o di una reggia prescriva sufficientemente i necessari limiti all'idea generale di un luogo: e che contenga nel tempo istesso tutti quegli speciali e diversi siti, de' quali abbisogna al verisimile delle varie azioni subalterne, che in un dramma medesimo ora esigono il segreto di un gabinetto, ora la pubblicità di una piazza, ora gli orrori di un carcere, or la festiva magnificenza di una sala reale. Nè parmi che possa a buona equità chiamarsi moltiplicazione di luogo il mostrarne separatamente le parti, che lo compongono; quando l'angustia di un palco ed il comodo degli ascoltanti medesimi non permette di presentarlo intiero: e se pur come tale meritasse la taccia d'inverisimile, sarebbe sempre da eleggersi un inverisimile solo, che ne risparmia moltissimi. Se v'è pòi finalmente alcuno che, dopo tante dimostrazioni, si ostini ancora a sostenere cotesta metafisica immutabilità: che asserisca ancora, a dispetto dell'evidenza, che siano stati tutti, su questo punto, i tragici greci scrupolosissimi rigoristi; e che sia l'autorevole esempio di questi inviola-

bil legge per noi, usi almeno ancor meco quella indulgenza medesima, che pratica con esso loro. Permetta anche a me che io possa presentar soli nelle pubbliche piazze (perpetua scena dell' antico teatro) i re, le regine e le vergini reali: che io possa nella pubblica piazza far giacere in letto le regine ed i principi infermi: che possa far anch' io che i miei personaggi scelgano eternamente la pubblica piazza per ordir le più atroci e le più pericolose congiure, e per far le più confidenti, le più segrete e talvolta le più vergognose confessioni; e non avran bisogno allora i miei drammi di alcun cambiamento di scena: e mi troverò, senza averlo preteso, religiosissimo rigorista ancor io. Dopo una così lunga, ma inevitabile digressione, è ben tempo finalmente di riprendere il filo interrotto dell' Estratto proposto.

Termina dunque il nostro filosofo questo suo quinto capitolo con la seguente asserzione, cioè: *che chiunque si trova abile a distinguere la buona dalla cattiva tragedia, lo è ancora a giudicar dell' epopea* (1). Ma non basta però l'esser buon giudice dell'epopea per esserlo della tragedia; poichè nella tragedia si trovano tutte le parti che compongono l' epopea, ma non già in questa tutte quelle che la tragedia compongono. La tragedia rappresenta, e narra talvolta; l' epopea narra sempre; la tragedia si vale di varie sorta di versi; l'epopea di una sola: quella impiega nelle sue operazioni i cori, i balli e la

(1) Arist. Poet. cap. V, pag. 6.

semplice musica e la melodia più composta; questa di altra musica non suol far uso se non se di quella che risulta dai metri; la tragedia sa restringere il tempo delle sue azioni in un sol giro di sole; l'epopea ha bisogno di molto maggiore libertà e di spazio più lungo. Ed in fatti gli eruditi calcolatori di tutti i momenti del tempo necessario al corso delle azioni dei più celebrati poemi, assegnano quarantasette giorni all'Iliade, otto anni e mezzo all'Odissea, ed alquanto men di sette anni all'Eneide.

CAPITOLO VI.

Definizione della tragedia. Divisione della medesima nelle sei parti di qualità. Spiegazioni delle parti suddette. Considerazioni sul purgamento di tutte le nostre passioni, il quale vuole Aristotile che sia prodotto dalla tragedia per mezzo unicamente del terrore e della compassione.

Rimettendo ad altro tempo Aristotile il trattar dell'epopea e della commedia, si propone di parlare in questo capitolo unicamente della tragedia: e ne fa la seguente prolissa definizione:

La tragedia è imitazione di un'azione seria, che ha sua grandezza, che si esprime con discorso atto a dilettare, ma diversamente ornato nelle diverse sue parti, e che non già narrando, ma rappresentando, per mezzo della

compassione e del terrore perviene a purgarc i da somiglianti passioni (1). Spiega che per *discorso dilettevole* intende quello che hà *numero*, *armonia* o sia metro e *melodia* : e vi aggiunge che talvolta si fa uso separatamente di questi ; perchè alcune parti si eseguiscono col solo *metro*, ed in altre si accompagna a questo la *melodia*.

Divide la tragedia in sei parti che chiama di *qualità* : e sono l'*azione*, il *costume*, la *sentenza*, il *discorso*, la *decorazione*, o τῆς ὄψεως κόσμος, e la *musica*, e chiama queste, *parti di qualità*, perchè regnanti in tutto il corso intiero della tragedia : a differenza di quelle che chiama poi altrove, *parti di quantità*, perchè si considerano solo nei membri separati dalla medesima ; cioè il *prologo*, il *coro*, e l'*episodio*, e l'*esodo*, de' quali parlerà a suo tempo.

Insegna che l'*azione* o sia *soggetto con la disposizione del medesimo* è la parte più considerabile della tragedia : poichè non imita il poeta i caratteri di questo o di quell'uomo ad altro fine che per imitare un'azione ; ed il fine principale, che altri si propone, è sempre la parte più importante d'ogni opera. Può, dic'egli, formarsi una tragedia senza caratteri : ma non è possibile il formarla senza soggetto. E se riuscisse ad alcuno di esprimere in un dramma perfettamente i costumi con luminosi concetti e sceltissima elocuzione, non conseguirebbe il fine della tragedia se ne trascurasse il soggetto : ed

(1) Arist. Poet. cap. VI. pag. 7.

un dramma all'incontro, in ogni altra parte alla antecedente inferiore, ma di cui fosse il soggetto ben immaginato e ben condotto, conseguirebbe senza fallo assai più facilmente il suo fine. Siccome una tela sulla quale si vedessero gettati confusamente a caso i più lucidi e vivaci colori, alletterebbe certamente i riguardanti assai meno di un' altra, su la quale si vedesse disegnato il semplice contorno di checchessia. Aggiungasi che i mezzi più efficaci de' quali si vale la tragedia per commovere e piacere, sono le peripezie e le riconoscenze; e queste non sono che parti del soggetto. Al soggetto o sia azione servono le parti del *costume*, della *sentenza* e dell' *elocuzione*. Avvertasi che qui per la parola *sentenza*, διάνοια, s' intende il concetto, il sentimento espresso in un discorso, qualunque esso sia; non quella breve massima universale, che sogliamo comunemente chiamar sentenza e che risponde alla parola greca γνώμη. Ora spiegando questa lucidamente i pensieri degli uomini rappresentati, ne fa conoscere il carattere; e da questo si rende verisimile e quasi si prevede quello che essi faranno. Dice inoltre che dopo l' azione *delle cinque altre parti di qualità considerate nel corso intero del dramma, la parte più soave, più dolce e più allettatrice è la musica* (1).

E pure a dispetto di un elogio così autorevole, una considerabil parte di moderni critici vorrebbero relegar la povera musica ai soli cori.

(1) Arist. Poet. cap. VI. pag. 8. *in fine.*

Conclude finalmente Aristotile questo capitolo dicendo, che la parte di qualità che riguarda la decorazione o sia scena, è bene in sè stessa dilettevole o seduttrice, ψυχαγωγικὸν, ma che non appartiene all'artificio poetico, poichè il valore di una tragedia sussiste ancora senza rappresentazione e senza attori; onde lo spettacolo o sia le apparenze son più cura dell'architetto che del poeta. Ed in fatti quando l'antica scena non si adattava fra' Greci e fra' Romani, come abbiam provato, che al solo genere del dramma o tragico o comico o satirico, e non già alle diverse speciali situazioni, nelle quali nel corso di un dramma medesimo doveano ritrovarsi gli attori; era, dico, allora verissimo che di quella poco doveano aver cura i poeti: ma oggi che, col favore de' cambiamenti di scena, possiamo noi scaricare gli spettatori dal peso di figurarsi i particolari diversi luoghi necessari alle azioni subalterne, parmi obbligo indispensabile del poeta l'immaginarle ed il comunicarne le idee agli artefici destinati ad eseguirle.

Avrebbero bisogno in questo capitolo di più chiara esposizione le parole di Aristotile, con le quali ci conclude la definizione della tragedia; cioè, *che sia questa una imitazione, la quale non già per mezzo della narrazione, ma del terrore e della compassione perviene a purgarci da tali passioni*. Avvertasi che quantunque si sia altrove protestato Aristotile che per la parola *passioni* ei non intende mai le interne passioni dell'animo, ma sempre il terribile e com-

passionevole spettacolo de' fisici altrui patimenti; in questo luogo se ne vale nella prima significazione. È qui incontrastabile ch'egli propone codesto *purgamento* come lodevole frutto e fine principale della tragedia, per cui si renda essa utile alla società. Dacier, Castelvetro, Pietro Vittorio e quasi tutti i più dotti interpreti si beccano il cervello a metter d'accordo Platone ed Aristotile: de' quali il primo scaccia la poesia dalla sua repubblica, come dannosa eccitatrice delle passioni, in molti passi del dialago decimo della repubblica e specialmente nel seguente: *onde con ragione non ammettiamo la* Poesia *in una città che debba di buone leggi esser fornita, perchè cotesta le irragionevoli inclinazioni dell' animo eccita, alimenta e fortifica, e le ragionevoli distrugge* (1): ed all'opposto Aristotile la raccomanda ed esalta come utile purgatrice delle medesime. Io lascio volentieri a chi l'ambisce la gloria d' ingegnoso conciliatore di sentenze così contraddittorie: ed avrei piuttosto desiderato per mia istruzione, che si fosse più limpidamente spiegato Aristotile intorno alla cura che ci propone. Io non so in primo luogo se sotto la parola κάθαρσις, *purgamento*, voglia il nostro maestro che s' intenda la totale distruzione delle passioni o se la retti-

(1) Così nel testo greco del nitido antichissimo Codice membranaceo fiorentino che si conserva nella biblioteca imperiale, a differenza di tutte le edizioni.

ficazione delle medesime. Non posso immaginarmi ch'egli pretenda che si distruggano affatto, perchè distruggerebbesi l'uomo delle azioni del quale, o buone o ree ch'elle sieno, sono esse le universali motrici. Nè credo, come alcuni critici credono, che voglia Aristotile che con la frequenza degli spettacoli terribili e compassionevoli si familiarizzi il popolo con tali oggetti, e si perda così o si scemi in lui l'efficacia di quel terrore e di quella compassione degli altrui disastri, tanto per altro utile a promuovere fra gli uomini le scambievoli necessarie assistenze. Se poi codesto purgamento delle passioni, frutto e fine principale che dee proporsi la tragedia, non dessi intendere per distruzione, ma per rettificazione delle medesime: ho bisogno d'esser istruito per qual via il terrore e la compassione la conseguiscono: e perchè non debbano usarsi che cotesti due soli farmaci in questa cura. Se il terrore degli orribili castighi che sempre finalmente soffrissero gli scellerati ci atterrisse costantemente dall'imitarli; e se la compassione che sempre finalmente conseguissero i buoni ci allettasse costantemente a meritarla, sarebbe schiarito il mio primo dubbio. Ma questa non può mai essere la mente di Aristotile: poichè gli eroi delle tragedie che ei commenda e propone per esemplari, sono per lo più scellerati e finalmente felici, come gli Oresti, le Elettre, le Clitennestre o gli Egisti: o buoni infelicissimi, come lo sventurato figlio di Laio, in cui, con pace di Plutarco e de' suoi dotti seguaci, non si trova altro

vero delitto che quello di aver così ingiustamente ed inumanamente punito un innocente in sè stesso. Ma quello che meno di ogni altra cosa intendo, si è la ragione per cui le passioni del terrore e della compassione debbano essere i soli specifici rimedi in questa cura: e non tutti gli altri affetti umani da' quali le nostre azioni derivano. Son pur le umane passioni i necessari venti, co' quali si naviga per questo mar della vita, e perchè sien prosperi i viaggi non convien già proporsi l'arte impossibile di estinguerli; ma quella bensì di utilmente valersene, restringendo ed allargando le vele ora a questo ora a quello, a misura della loro giovevole o dannosa efficacia nel condurci al dritto cammino o nel deviarcene. Or gli affetti nostri non si restringono al solo terrore ed alla sola compassione: l'ammirazione, la gloria, l'avversione, l'amicizia, l'amore, la gelosia, l'invidia, l' emulazione, l' avida ambizione degli acquisti, l' ansioso timor delle perdite, e mille e mille altri che si compongono dal concorso e dalla mistura di questi, son pure anche essi fra quei venti che ci spingono ad operare e che conviene imparare a reggere, se si vuol procurare la nostra privata e pubblica tranquillità. Ci dimostra la continua esperienza che lo spettatore, anche più malvagio, ammira i grandi esempi delle eroiche virtù che secondano le utili o trionfano delle dannose passioni: e si compiace di vederle rappresentare. Quando veggiamo un innocente figliuolo sagrificare generosamente la propria gloria e la vita per la conservazione di

un padre; scordarsi un amico di sè stesso per non mancare all'amico; posporre un cittadino la propria alla felicità della patria; rinunciare un beneficato, per non essere ingrato al suo benefattore, all'acquisto o d'un regno o d'un caro e degno oggetto delle più tenere sue speranze; trascurare un offeso la facile vendetta d'una sanguinosa ingiuria ingiustamente sofferta e non perdonarla solo all'offensore, ma porgergli la mano adiutrice in alcun suo grave pericolo: quando veggiamo, dico, le rappresentazioni d'azioni così lodevoli e luminose, s'ingrandisce l'animo nostro nella gloria della nostra specie che ne crediamo capace; ci lusinghiamo d'esser atti ancor noi ad eseguirle: e, nutriti di così nobili idee, si può anche sperar che talvolta ci rendiamo abili ad imitarle. Ma non so all'incontro da qual passione ci purghi, nè di qual virtù c'innamori la rappresentazione d'una figlia inumana, che, in vece di commuoversi alle miserabili voci della moribonda madre, che implora compassione e soccorso, anima, con orrore della natura, l'assassino a trafiggerla; e riman poi felice e contenta: nè di qual documento ci provvegga il raccomandato spettacolo de' laceri esposti cadaveri, l'ostentazione della carnificina di Edipo, e gli ululati e le putride piaghe di Filottete. Nè so capire perchè della passione amorosa, tanto meno evitabile, tanto più comune e tanto più d'ogni altra bisognosa di freno, non abbiano a prodursi su la scena i teneri insieme ed ammirabili esempi che c'instruiscano a quai sacri doveri sia ne-

cessario e glorioso il sacrificarla ; e perchè non abbiano a reputarsi degne del coturno tante vincitrici di sè stesse innamorate eroine, e ne debbano esser credute all'incontro degnissime le Fedre incestuose e le adultere Clitennestre ; nè per qual utile o per qual diletto abbiano a preferirsi nelle tragedie a quelle delle virtù premiate le rappresentazioni delle scelleraggini impunite. Ma pure vuol costantemente Aristotile che il carattere orrido e funesto sia qualità essenziale ed impreteribile della tragedia, obbligata, secondo lui, a produrre per questo mezzo una specie di piacere a lei proprio : piacere che dee nascere dalla vista de' fisici altrui tormenti : cioè dai colpi, dalle ferite, dalle lacerazioni, o da' recenti o vecchi in pubblico esposti cadaveri. Se vuol che questi ingredienti sien utili a purgarci, io non intendo per qual via lo conseguiscano ; anzi credo che per molti una tal medicina sia più insoffribile di qualunque infermità ; e se ci consiglia a valercene perchè li creda efficaci a dilettarci ; il consiglio ha gran bisogno d' esame.

Pur troppo è vero, ed ancor io lo conosco, che il tetro spettacolo delle miserie altrui alletta l'attenzione d'una gran parte del popolo. Non va alcun infelice al patibolo, che tra la folla dei riguardanti : sappiamo che per le delicate donzelle romane eran trattenimenti dilettevoli le stragi de' gladiatori : e veggiam giornalmente non pochi pascersi nella per loro deliziosa e replicata lettura delle insigni orridissime descrizioni delle pesti di Tucidide, di Lucrezio, d' Ovidio

e di Boccaccio. Ma in primo luogo cotesta ferina inclinazione, grazie al cielo, non è fra noi universale; nè lo era a' tempi d'Aristotile, poichè nel capitolo decimoterzo ei difende Euripide da quelli che a' suoi giorni lo condannavano in Atene del troppo funesto carattere delle sue tragedie. *Errano perciò coloro che accusano Euripide di tener questo stile nelle sue tragedie, delle quali molte hanno fine infelice* (1). E quando ancora una tale inumanità fosse affatto comune; quale utilità, qual ragione può giustificar mai la cura di fomentare un difetto, e di assuefarci a riguardar non con indifferenza solo, ma con detestabile piacere le carnificine de' nostri simili? Or fra tanti miei dubbi finchè alcuno più di me illuminato non mi rischiari, io non mi crederò mai permesso di rinunciare al senso comune per timore di contravvenire a qualche oscuro precetto d'un gran filosofo che io venero sempre, ma non sempre comprendo; e che, nei difficili passaggi, esperimento per lo più assai meno inesplicabile nel nudo testo originale, che negl' innumerabili, mal concordi fra loro, eruditi commentari de' solennissimi critici che, pietosi della nostra cecità, ce lo rendono più tenebroso.

(1) Arist. Poet cap. XIII. pag. 14.

CAPITOLO VII.

Qual debba essere la costituzione delle cose che compongono una tragedia. Ripete che questa dee formare un tutto di giusta grandezza. *Dichiara d'intendere per la parola* tutto *cosa che abbia* principio, mezzo e fine, *e definisce questi tre termini. Quale idea utile e chiara possa formarsi da questi insegnamenti. Passa a spiegare la parola* grandezza. *Dice d'intendere per essa la mole, o sia il numero de' versi impiegati in una tragedia: e dice che non può darsene regola certa, dipendendo dall'estensione del tempo assegnato alla rappresentazione: e che sempre un dramma sarà di giusta grandezza, quando si sarà potuto in essa condurre un'azione alla sua catastrofe, per mezzo de' verisimili incidenti. Dacier vuol che si confermi la sua sentenza intorno all'unità del tempo da questo capitolo medesimo, che visibilmente la distrugge.*

Avendo definita Aristotile la tragedia, e divisala nelle sue diverse parti di qualità, c'insegna ora quale debba essere la costituzione delle cose che la compongono: dipendendo da ciò la perfezione della medesima. E ricominciando dalla prima definizione, dice di nuovo, *che la tragedia è imitazione di un' azione che forma un tutto intiero è perfetto*: e vi aggiunge *che abbia giusta grandezza. Perchè*, dic' egli, *può*

darsi cosa che faccia un tutto, ma non abbia grandezza proporzionata. Prima di esaminar la grandezza, si dichiara che per la parola *tutto* egli intende cosa che abbia principio, mezzo e fine: che il *principio* nulla suppone necessariamente prima di sè; ma esige bensì dopo di sè qualche cosa, o immediatamente o successivamente; che il *fine* all' opposto nulla dopo di sè, ma alcuna cosa esige che lo preceda; e che il *mezzo* ha bisogno di essere da altre cose e preceduto e seguitato. E che perciò quelli che scrivono tragedie, non debbono incominciare o finire a caso l' orditura delle loro favole; ma regolarla a tenore dell' idea che si è data della tragica imitazione. E qui ci ricorda che qualunque oggetto, per esser bello, convien che abbia giusta misura: cioè non sì minuta che confonda alla vista la distinzione delle sue parti, nè così enormemente distesa che non permetta di vederne insieme le proporzioni: come avverrebbe in uno impercettibile o in un immenso animale. Comparazione ammirabile di cui non è inutile la ripetizione, perchè ci fa concepire, che siccome la grandezza d' ogni soggetto, perchè sia bello, convien che si adatti alla facoltà visiva degli spettatori; così convien che si adatti la lunghezza d' un dramma alla memoria degli ascoltanti se si vuol che sia palese la sua bellezza. Si è compiaciuto a gran ragione Aristotile di questo bellissimo paragone; e se ne vale perciò più volte, non solo nel presente trattato dell' arte poetica, ma nelle altre opere sue morali e politiche. Ri-

corra a Castelvetro ed agli altri eruditi commentatori chi è curioso di sapere le infinite significazioni, che possono darsi a questo semplicissimo canone, e chi è vago di leggerle esemplificate ne' passaggi d'antichi scrittori, che provano per altro assai spesso il contrario. Quella chiara idea che io ho potuto formarmi, per mia regola, del principio, del mezzo e del fine d'una favola drammatica, si riduce a ben poco: cioè che si incominci a tenore dell'omerico ὕστερον πρότερον da qualche azione subalterna che prometta vicina la catastrofe e che somministri occasioni di dare al popolo le notizie degli antefatti, necessarie all'intelligenza della favola, cioè con racconti o altre artificiose invenzioni che dissimulino la voglia di volere istruire: e non già tutte insieme per non aggravare in un tratto l'altrui memoria e confonderla; ma successivamente ed a proposito del bisogno: che si finisca con la catastrofe, cioè con l'ultima mutazione di stato del protagonista da buona in rea, o da rea in buona fortuna: e che il mezzo che si frappone fra il principio ed il fine, sia occupato da' necessari o verisimili incidenti, i quali preparino e producano poscia quel fine che intanto con artificiosa e dilettevole sospensione dal suo principio allontanano. Riguardo poi all'estensione, grandezza o, per meglio spiegarci, al maggiore o minor numero de' versi d'un tragico componimento, intendo che limpidamente ei decide che non può darsene regola certa e precisa: dipendendo ciò dal tempo che assegnano ad uno spettacolo dram-

matico o i magistrati, o l'uso o l'arbitrio di chi a proprie spese ne somministra la rappresentazione: di modo che se durasse a' dì nostri il costume tenuto anticamente in Atene, di leggere o di rappresentar molte tragedie in un giorno: converrebbe regolar con l'oriuolo la parte che ne toccasse a ciascuna, ed a proporzione di questa il numero de' versi della medesima. Onde conclude che rispetto alla grandezza, cioè al numero de' versi che la compongono, tanto il dramma avrà maggior bellezza, quanto più sarà disteso; purchè non incorra nell' avvertito svantaggio d'un immenso animale: e che non potendosi a cotesta *grandezza* prescriver termini certi, convien decidere *che gli avrà sempre giusti e convenevoli, quando si sarà potuto in essa condurre un' azione al cambiamento di buona in rea, o di rea in buona fortuna, per li successivamente l'un dall' altro nascenti verisimili o necessari incidenti che la producono* (1).

Ognun chiaramente vede che in questo capitolo non considera altro Aristotile che la fisica mole d'un componimento drammatico, riguardo al maggiore o minor numero de' versi che possono dal poeta, scrivendolo, esservi senza taccia impiegati: e che perciò afferma non potersene dar certa regola, adducendone le convincenti ragioni: e pure il dottissimo Dacier vuol che qui si tratti del tempo che può supporsi passato nel corso della rappresentazione d'un dramma; e che

(1) Arist. Poet. cap. VII, pag. 9.

qui si decida esserne impreteribile misura la rappresentazione medesima. Or non solo non ha mai creduto Aristotile che non possa di questo tempo supposto darsi regola certa, ma l' ha data chiara e certissima, restringendolo ad un giro di sole. Onde Dacier, dichiaratissimo adorator di Aristotile, ma più della propria opinione, crede minore inconveniente il trovar contraddizioni nel suo infallibile oracolo, che il dubitar solamente di poter egli stesso essersi una volta ingannato.

CAPITOLO VIII.

Dalla sola unità del nome di un eroe non si produce l' unità dell' azione. Difesa di Stazio. Elogio che fa Aristotile d' Omero, al quale contraddirebbe il rigido in apparenza suo susseguente assioma intorno all' unità dell' azione quando non venga discretamente interpretato.

Perchè sia una l' azione non basta che sia uno il protagonista: perchè siccome dei molti avvenimenti, che giornalmente veggiamo occorrere, non è talvolta possibile di formar l' unità d' una sola favola; così le molte e diverse azioni d' un sol personaggio hanno bene spesso sì poca relazione fra loro, che non soffrono d' esser congiunte senza violazione della richiesta unità. Quindi, dice Aristotile, hanno manifestamente errato coloro, che proponendosi di cantar tutte le im-

prese d' Ercole o di Teseo, han creduto che il titolo di Teseide o di Eraclide, diseguando l' unità dell' eroe, fosse sufficiente a conservar l' unità del poema. Or qui il certamente dottissimo Dacier, su le tracce di Pietro Vittorio, che seguita ma non cita, si scaglia spietatamente contro di Stazio per la moltiplicità del soggetto dell' *Achilleide*. Dice che questi non avea letta la Poetica di Aristotile, nè Omero, nè Virgilio, e che, se avea letto questi ultimi, non ne avea punto compreso l' artificio. Non fa il minimo conto delle tante conosciute bellezze poetiche che si trovano nelle selve di cotesto autore: nè di quelle che nella Tebaide gli hanno procurato gli applausi asseriti da Giovenale.

Si corre ai carmi e alla gioconda voce
Dell' amica Tebaide, allor che lieta
Fe Stazio la città col dì promesso;
Dolci così sono i legami ond' egli
Gli animi annoda; e con sì vivo e tanto
Desiderio e diletto ognun l' ascolta. (1)

Anzi armato il Dacier di tutto l' autorevole rigore del critico inesorabile Areopago, senz' ammettere alcun compenso di pregi e di difetti, lo condanna irrevocabilmente a far numero fra la turba de' cattivi poeti.

(1) *Curritur ad vocem jucundam et carmen amicæ*
Thebaidos, lœtam fecit cum Statius urbem,
Promisitque diem. Tanta dulcedine captos
Afficit ille animos, tantaque libidine vulgi
Auditur . . . . Juvèn. Sat. VII, v. 82.

Continua quindi Aristotile a dimostrare il difetto della moltiplicità dell' azione con l' esempio d' Omero; il quale, dice egli, anche in questo, come in tutto il resto, superiore ad ogni altro, ha saputo o per scienza dell' arte o per felicità di natura e conoscere ed evitar questo scoglio; non facendo entrar nell' Odissea tutti gli avvenimenti d' Ulisse; come la ferita da lui ricevuta da un cinghiale sul monte Parnaso, nè la pazzia che finse per non andare alla spedizione di Troia; perchè cotesti avvenimenti non procedono o verisimilmente o necessariamente l' uno dall' altro; onde così nell' Iliade come nell' Odissea non si è valuto che di cose relative all' azione principale. Dice di più, che ogn' imitatore, sia egli pittore, statuario o di qualunque altra sorte, elegge sempre un' azione sola per l' imitazione che intraprende, e che, essendo la tragedia imitazione di qualche azione, conviéne che anche questa sia ed una ed intiera: e che le sue parti siano di tal maniera connesse, che trasponendone o togliendone una sola, il tutto si cambi e si distrugga. E termina finalmente il capitolo con la ripetizione del suo favorito assioma.

Tutto quello che può mettersi o togliersi senza che ne sia visibile l' eccesso o la mancanza, non è mai parte di un tutto (1).

Tutte le massime universali quanto sono splendide all' udirsi, tanto sono difficili e bisognose di discretezza e d' esperienza nell' applicarle ai

(1) Arist. Poet. cap. VIII, tom. IV, pag. 10.

cosi particolari. Se questo luminoso assioma dovesse essere inteso senz' alcuna modificazione, all' uso dei per lo più tanto dotti quanto inesperti critici, condannerebbe Aristotile il suo infallibile Omero in questo capitolo medesimo, nel quale esaltandolo sopra ogni altro lo propone per esempio del suo rigido qui sopra citato assioma dell' unità. E lo esalta appunto per aver, dic'egli, trascurati tutti gli altri accidenti occorsi ad Ulisse che non sono membri necessari dell' azione principale: e nominatamente la ferita da quello ricevuta da un cinghiale sul monte Parnaso. Or nel libro decimonono dell' Odissea non solo non trascura Omero l' accidente della ferita; ma ne forma un minuto e disteso racconto di più di settanta esametri. Era necessario, lo so, per render verisimile la riconoscenza di Ulisse, d' informare il lettore che era nota alla sua vecchia nutrice Euriclea la cicatrice di codesta ferita, ma nulla mancherebbe di necessario all' integrità dell' azione, se Omero, dopo aver brevemente detto che non la ignorava Euriclea, avesse trascurato di narrare a lungo che Antiloco, avo materno d' Ulisse, fosse venuto dal Parnaso in Itaca al natale di lui; che gli fosse stato deposto su le ginocchia appena nato dalla nutrice Euriclea: che Antiloco gli avesse imposto il nome: che cresciuto Ulisse andasse a visitar l' avo nelle sue case: che fosse ivi ricevuto con tenere accoglienze e da lui e dalla sua consorte Anfitea, bellissima quando era giovine, e da' figliuoli di questa: che sè gli apprestasse un lauto banchetto pel quale si ue-

cise un bue di cinque anni: che tagliato in vari pezzi fu in molti spiedi arrostito: che andasse ognuno dopo la cena a dormire: che il dì seguente fosse condotto su l' aurora ad una caccia nel monte Parnaso, tutto ingombrato di selve dove il vento fremeva: che eccitato dal rumor de' cani e de' cacciatori, uscisse dal suo nascosto covile uno smisurato cinghiale: che lo assalì: ch' ei si difese: che lo uccise: che ne restò ferito: che gli fu legata la piaga: che trasportato in casa fu diligentemente curato: e che ristabilito alfine fosse in Itaca ricondotto.

Questo non pare un accidente trascurato, come nè pure parrebbero necessari nell' ultimo libro dello stesso poema più che duecento esametri che impiegano ne' loro colloqui le ombre de' Procì nell' esser condotte all' Erebo da Mercurio. E di tali, secondo la massima d' Aristotile *non discretamente applicata*, apparenti contraddizioni si troverebbero ad ogni passo non meno nell' Iliade che nell' Odissea d' Omero. Egli per cagion d' esempio appunto nel libro VI della Iliade non teme di violare l' unità facendo impiegare a Glauco e a Diomede più di 120 esametri sul cominciare di un combattimento per raccontarsi a vicenda le genealogie e le imprese degli avi loro che nulla conferiscono alla tela della sua favola. E dopo terminata nel lib. XIX della Iliade, con una solenne riconciliazione, l' ira d' Achille contro Agamennone, soggetto del suo poema, non mostra nè pure verun timore di alterare l' unità, continuando a cantare una secon-

da ira d' Achille contro l' uccisore di Patroclo: e quindi la morte e gli strazi di Ettore ed i prolissi funerali dell' amico e poi quelli d' Ettore ancora; cose tutte che omesse non avrebbero punto scomposta non che distrutta la favola. Dunque non volendo come io non voglio supporre difetti in Omero, nè contraddizioni in Aristotile, convien credere che un bel panneggiamento di una statua, benchè possa essere omesso senza distruzione della medesima, ne divenga una legittima parte, purchè possano i riguardanti riconoscere sotto quel panneggiamento l' esatte proporzioni del nudo. A questa discretezza necessaria nel far uso de' precetti universali, non è possibile il prescrivere una regola sempre sicura; perchè la richiedono sempre diversa le diverse circostanze delle imitazioni che s' intraprendono. Onde non abbiamo assai spesso altre scorte che l' esperienza e soprattutto il buon giudizio, dono raro e gratuito della natura, del quale non tutti abbondano quei severi giudici che così autorevolmente decidono. Ma di tutto ciò si è altrove lungamente parlato.

CAPITOLO IX.

Che i propri doveri del poeta lo esentano da quelli dell' istorico. Ragioni insussistenti che deducono da questo canone quei che sostengono che i romanzi in prosa sieno poemi. Che il discorso in versi impiegato a qualunque uso, benchè non sia epico o drammatico, non perde mai le qualità di poesia, siccome mai non può acquistarla il discorso in prosa. L' arte del poeta è più filosofica di quella dello storico; perchè ha per oggetto le idee universali e l'altro le particolari. Inutilità per gli artefici delle troppo minute filosofiche ricerche. Non è necessario che sien noti i soggetti che si scelgono; perchè non è considerabile il vantaggio che con ciò si procura. Delle favole episodiche: perchè condannabili e perchè talvolta scusabili. Dell' inaspettato, e sue differenze.

Avendo parlato Aristotile nell' antecedente capitolo dell' unità, dell' integrità e della connessione delle favole epiche e drammatiche; circostanze che di rado si trovan ne' fatti istorici esposti come sono avvenuti, dice che da cotesti doveri del poeta, da lui qui sopra spiegati, si deduce che non è obbligato il poeta ad esser istorico, anzi che ha egli oggetto affatto da quello diverso; poichè l' oggetto dello storico che non è imitatore, è solo il raccontar fedelmente gli eventi come sono accaduti: ma quello del poeta all' incontro è il rappresentarli come avrebbero

dovuto verisimilmente e necessariamente accadere l'uno derivando dall'altro. E che perciò il poeta epico e drammatico non differisce dallo scrittore di storie nel solo metro. Poichè (dice egli) se si ponesse in versi la storia d'Erodoto, *rimarrebbe com' era in prosa sempre una specie d'istoria ancora in versi* (1). Ma differisce ancora nel rappresentare i fatti quali avrebbero dovuto succedere, e non istoricamente quali sono essi succeduti.

Di questo aureo assioma del nostro filosofo, come di quello di Platone nel *Fedone*, dove dice: *che se il poeta dèe esser poeta convien che componga favole e non discorsi* (2), e di alcun altro passaggio venerabile per l'antichità e credito degli autori, mà torto in senso visibilmente assurdo, si sono valuti nel fine del passato secolo quei dotti critici che han preteso di sollevare i romanzi in prosa alla graduazione di poemi; sentenza che accomunerebbe ad Omero e Virgilio non solo i dialoghi di Platone, ma di Luciano, Apuleio e tutti i prosatori novellieri, perchè compositori di favole. Fin da bel principio ha pur detto Aristotile in questo trattato che l'imitazione poetica si distingue dalle altre imitazioni; perchè si fa col *discorso sottoposto alle leggi del metro ed ornato di numero e di armonia*. E quando ha detto che l'epopea fa la

(1) Arist. Poet. cap. IX, tom. IV, pag. 10.

(2) Plat. Phaedo, Operum graec. lat. Paris. apud Henric. Steph. 1578, *in-folio*, tom. I, pag. 61, B.

sua imitazione *con discorsi semplici* τοῖς λόγοις ψιλοῖς, subito ha spiegato ciò che intendeva per *discorsi semplici*, soggiungendo *cioè coi soli metri* ἢ τοῖς μέτροις. E che quell' ἢ sia preso in senso di *cioè*, e non di *o pure*, ha provato ad evidenza Pietro Vittorio con vari passi d'Aristotile medesimo: e con le assurde conseguenze che altramente spiegandolo ne' deriverebbero; come si è già nel primo capitolo del presente estratto, pagina 19 e 20, più diffusamente esposto. Sicchè vuole Aristotile che il discorso del poeta, per distinguersi dalle altre imitazioni quando ancora non possa o non voglia valersi del numero e della melodia, come suole avvenir nella epopea, vuol dico che il discorso poetico abbia almeno quella ψιλὴν semplice interna musica che nasce dalle sole leggi del metro; e che non perde la qualità di musica (1), benchè sia scompagnata dalla melodia. Quando dunque ha pronunciato Aristotile *che nella possibilità e nella verisimilitudine de' fatti che si narrano o rappresentano e non ne' versi consista la differenza che corre fra l' istorico ed il poeta*; e quando ha detto Platone, *che chi dee esser poeta, dee comporre favole e non discorsi*; convien credere che abbiano inteso entrambi di parlar della poesia drammatica ed epica in particolare; ma non già della poesia in genere impiegata in tanti usi diversi da tanti celebri antichi scrittori, che senza narrare e rappresentar

(1) Vedi nel cap. I del presente Estratto p. 15 alla definizione della parola *melodia*.

favola alcuna sono stati chiamati e creduti poeti e poeti divini. Non ignoravano certamente Platone ed Aristotile i principii, gl' impieghi ed i progressi della poesia che ha poi Orazio rammentati nella sua epistola ai Pisoni.

(1) Pensa, o Pison, che il sacro Orfeo de' Numi
Interprete fedel, pose primiero

(1) *Silvestres homines sacer, interpresque Deorum*
Coedibus, et victu foedo deterruit Orpheus,
Dictus ab hoc lenire tigres rabidosque leones.
Dictus et Amphion tebanae conditor arcis,
Saxa movere sono testudinis, et prece blanda
Ducere, quo vellet. Fuit haec sapientia quondam
Publica privatis secernere; sacra profanis;
Concubitu prohibere vago; dare jura maritis;
Oppida moliri; leges incidere ligno;
Sic honor et nomen divinis vatibus atque
Carminibus venit. Post hos insignis Homerus,
Tyrteusque mares animos in martia bella
Versibus exacuit; dictae per carmina sortes;
Et vitae monstrata via est: et gratia regum
Pieriis tentata modis; ludusque repertus;

Agli uomini in orror, selvaggi ancora,
Le stragi alterne e la ferina vita.
Onde fu detto poi ch' ei delle belve
Mansuefar la ferità sapesse.
Così pur d'Amfion, perchè di Tebe
Le mura edificò, disser che a' sassi
Diè moto a suon di cetra e lor seguaci,
Con dolci accenti a suo piacer condusse.
Chè del saper d'allora eran gli oggetti
Fra la privata e pubblica ragione
Metter confin : dalle profane cose
Le sacre separar; vietar le incerte
Confuse nozze : ai maritali letti
Prescriver norme : edificar cittadi :
Leggi incider ne' tronchi : e quindi i vati
Ebbero e i versi lor divini onori.
Poi co' carmi inspirar guerriero ardire
Seppe Omero e Tirteo. Reser ne' carmi
Per gli oracoli lor risposta i Numi :
In dotti versi altri scoprì le arcane
Vie di natura, onde ogni cosa ha vita :
Seppe assalir la melodia de' carmi
Il cor de' regi e con gli scherzi suoi
Seppe addolcir delle lung'opre il fine.
Tutto ciò dei pensar, perchè a vergogna
Non ti recassi mai la lira, il canto,
Il commercio d'Apollo e delle Muse.

Non è dunque la poesia se non se una lingua artificiosa, imitatrice del discorso naturale : e fa

Et longorum operum finis. Ne forte pudori
Sit tibi Musa lyrae solers, et cantor Apollo.
Horat. Poet. v. 391.

la sua imitazione col metro, col numero e con l'armonia; e questa imitatrice lingua artificiosa che da tutte le altre imitazioni è distinta, può essere impiegata a narrare, e si formano allora poemi epici: può essere impiegata alle rappresentazioni delle azioni umane, e si formano allora poemi tragici, comici o pastorali: se ne può far uso nell'esprimere gli affetti d'un uomo che o invaso da un Nume o trasportato dalla meraviglia o agitato da una passione, esalta un eroe o spiega i vari moti dell'animo suo o dello altrui, e si formano allora poemi lirici: ed in tutti questi diversissimi impieghi chiunque sa sempre valersi di cotesta distinta artificiosa lingua imitatrice del discorso naturale sempre indifferentemente è poeta; siccome sempre indifferentemente son ballerini quelli che sanno sottoporre i lor passi ed i moti loro alle leggi del numero, cioè della cadenza: e non meno son ballerini quando si valgono de' loro moti e passi artificiosi per imitare unicamente i naturali senza alcun altro particolar disegno; come quando intraprendono una seconda imitazione cioè di rappresentare coi loro moti e passi regolati, imitatori de' liberi, i caratteri, le passioni e le favole intiere. E siccome questi ancor che imitino ad eccellenza ciò che lor piace, se non si sottopongono alla rigorosa cadenza, possono ben dirsi ottimi attori, ma non già ballerini; così il poeta o racconti o tessa favole o ammaestri o esprima caratteri o passioni, se non si vale in qualunque di queste imprese della sua primitiva facoltà, cioè della favella legata imitatrice della sciolta

per la quale l'arte sua si distingue; può ben egli divenire ottimo narratore, ottimo tessitor di favole, eccellentissimo pittore di caratteri, e di passioni; ma non perciò aspirare al nome di poeta; perchè, come abbiam detto altre volte, ogni poesia è imitazione; ma non ogni imitazione è poesia: ed il nome di poeta si acquista unicamente con l'uso di quella privativamente sua legata e sonora favella capace a proporzione degl'impieghi che se ne fanno non solo di metro, di numero e d'armonia; ma di voci elette, di figure e di frasi a lei sola permesse per le quali ha meritato d'esser chiamata la favella de' Numi.

Ma quanto è vero che per esser poeta è indispensabile la legge del metro che lo distingua, altrettanto è verissimo che l'osservazione sola di questa legge non basta per divenir *buon poeta*; perchè ha bisogno ancora per esser *buono* e di dottrina e di buon giudizio e di fantasia e di invenzione e di condotta e di molte altre facoltà le quali sono necessarie anche ad altri imitatori; onde bisognano anche a lui, ma dagli altri non lo distinguono. Non può alcuno chiamarsi propriamente soldato se non è ascritto alla milizia e non ne osserva le leggi: ma non basta l'essere ascritto alla milizia e l'osservarne le leggi per meritare il nome di *buon soldato*; poichè per esser tale bisogna ancora destrezza, prudenza, coraggio ed altre molte qualità che il soldato ha communi con infiniti professori d'altri mestieri. E siccome noi d'un soldato mancante di coraggio o di destrezza ottimamente diciamo,

ma figuratamente, *costui non è soldato*; non negandogli con ciò il carattere di soldato, ma la qualità di buono; così dobbiam credere che quando Platone ed Aristotile han detto che la sola osservazione delle leggi metriche non caratterizza il poeta, abbiano inteso di dire, il *buon poeta*; altrimenti avrebbero assurdamente preteso di distinguere il poeta dagl' imitatori per mezzo di quelle qualità appunto che con gli altri imitatori lo confondono.

Confesso d'aver repugnanza e rossore io medesimo di trattenermi tanto su tal materia, e di tornar così nuovamente alle prove di una palpabile verità naturalmente sentita e conosciuta da ognuno che non sia stato sedotto dai sostenitori dell'irragionevole paradosso che confonde la prosa e la poesia. Ma sono tanti ed alcuni di essi tanto stimabili per la vasta loro erudizione quelli che unicamente se ne vagliono per oppugnar le comuni opinioni; o ricercano questi con tanto studio tutti i passaggi di antichi scrittri che possono esser torti a favore della strana loro sentenza; che quando di bel nuovo in alcuno di questi io per avventura m'avvengo, son forzato per iscoprirne i paralogismi di bel nuovo a parlarne; incomoda ma pur troppo frequente conseguenza dell'abuso che i dotti quasi generalmente fanno della loro dottrina deformando e confondendo per correr dietro alle nuove scoperte le più nette e le più chiare e le più semplici idee, delle quali la benigna natura ci ha gratuitamente forniti.

Da queste premesse conclude Aristotile che l'arte del poeta è più grave, più studiosa e più filosofica che quella dello storico, perchè l'oggetto del poeta sono per lo più le idee universali τὰ καθόλε, ma quelle dell'istorico le particolari ἡ δὲ ἱστορία τὰ καθ' ἕκαστον λέγει: si propone il poeta di esporre in genere ciò che farebbe verisimilmente ogni uomo iracondo, valoroso ed intollerante: e per esemplificare poi il general carattere lo particolarizza col nome di Achille. Ma lo storico non si propone altro nella sua narrazione che la particolare idea d' un tal uomo che chiamavasi Achille; e racconta fedelmente ciò ch'esso ha fatto, ancor che qualche volta non paia verisimile, nè coerente ch' ei lo facesse. E perchè meglio si concepisca cotesta differenza fra i concetti generali e particolari vuol che da noi si osservi e riconosca fra i poeti comici e satirici. Ed in fatti è chiaro che il poeta comico non si propone per lo più di rappresentare un particolare fatto istorico veracemente avvenuto; ma se lo propone bensì il poeta satirico che si restringe nel solo oggetto dell'odio suo. Quando per cagion d' esempio intraprende Terenzio di comporre una commedia, concepisce preventivamente l' idea generale de' vecchi sospettosi e difficili, de'giovani imprudenti e trasportati dalle passioni amorose, de' servi sfacciati e fraudolenti; e poi ne particolarizza il general carattere, imponendo loro ad arbitrio i nomi di Simone, di Pamfilo e di Davo. Ma quando il satirico Archiloco vuol diffamar co' suoi versi Licambe, non ricorre che alla particolare

idea delle qualità detestabili del suo particolar nemico.

Ma coteste analitiche metafisiche ricerche delle prime cagioni produttrici de' nostri concetti e delle nostre idee possono ben essere plausibili in una cattedra filosofica; ma sono odiosi e per lo più dannosi trattenimenti per chi ha bisogno di apprendere la pratica dell'arte alla quale aspira; poichè si fa così un reprensibile dispendio di tempo nell'apprendere, o più tosto nel procurar bene spesso inutilmente d'apprendere, gli arcani e mal sicuri principii di quelle attività che tutti abbiamo già per natura; e s' incorre nello stesso ridicolo inconveniente, nel quale incorrerebbe chi per insegnare ad un fanciullo a passeggiare o a danzare, incominciasse dallo spiegargli quanti muscoli e quanti nervi sono necessari ai moti delle sue gambe: e quando i primi debbano gonfiarsi per accorciarsi od assottigliarsi allungandosi: e come debbano i secondi ne' loro diversi impieghi diversamente tendersi o rallentarsi.

Procedendo quindi Aristotile a parlar della scelta de' soggetti per la tragedia, dice: che se la scelta cade su fatti noti, hanno questi il vantaggio d'esser creduti più facilmente veri: poichè non v'è fatto il qual possa credersi che in teatro più verisimilmente succeda di quello che si sa esser già altrove realmente succeduto. Ma ci avverte che questa circostanza non è assolutamente necessaria. In primo luogo perchè anche i fatti noti sono ordinariamente noti a pochi, e piacciono ciò non ostante a tutti: secondaria-

mente perchè anche ne' veri fatti storici può incontrarsi quel visibile verisimile e quel conseguente, al quale è obbligato il poeta. E finalmente perchè l'esperienza dimostra che anche i soggetti puramente inventati possono ottener la publica approvazione; come l'avea già ottenuta in Atene un dramma di questa specie intitolatato *il fiore* del celebre, ai tempi suoi, tragico poeta Agatone.

Delle favole semplici crede Aristotile l'*episodiche* le peggiori: e chiama episodiche quelle nelle quali gli episodi non sono verisimilmente o necessariamente connessi. Dice che in questo difetto cadono per propria colpa i cattivi poeti: e che vi cadono talvolta i buoni per compiacenza per gli attori quando per dare occasione ad alcuno di essi di porre in uso qualche sua distinta abilità, si diffondono più del bisogno o trascurano l'esattezza dell'ordine. Si avverte che cotesto motivo per cui s'inducono talvolta i buoni poeti a dilungarsi dalle regole loro, ci vien suggerito da Aristotile come legittima scusa quando nel cap. XXV. ci provede delle difese delle quali contro gli assalti de' critici possiam canonicamente valerci.

Dopo tanta indulgenza ritorna il nostro filosofo a' suoi rigori: ed inculca di bel nuovo, al pari dell' integrità delle favole, il *terrore e la compassione* (1), che vuol che da esse indispensabilmente si producano come sorgenti di meraviglia, particolarmente quando giungono inaspet-

(1) Arist. Poet. cap. IX. tom. IV. p. 11.

tate. Della privativa efficacia che attribuisce Aristotile a queste due sole passioni di purgarci dà tutte le altre, si è già parlato diffusamente per l'innanzi ed ingenuamente confessato fin dove io sia giunto ad intenderla. Onde passo a spiegare gli ultimi periodi di questo capitolo, degnissimi d'un tanto maestro. Ei dice dunque che l'*inaspettato* produce meraviglia e diletto; ma non già l'*inaspettato casuale*. Che l'*inaspettato* meraviglioso e dilettevole nasce dagli avvenimenti che lo spettatore non attendeva; ma nel vederli succedere si ricorda degli antecedenti a lui noti, ed è convinto che in conseguenza di quelli doveano necessariamente succedere. E che ancora l'*inaspettato casuale* può participar talvolta di questo vantaggio, quando lo spettatore ha motivo di attribuirgli qualche verisimile antecedente cagione: come successe in Argo quando la statua d'un certo Mizio cadde per sè stessa inaspettatamente ed uccise alla vista di tutto il popolo l'uccisore di quello. Accidente che parve ad ognuno non già prodotto dal caso, ma dalle regolate disposizioni di una giustizia superiore.

Fine del Tomo XXVIII.

REIMPRIMATUR

Fr. Ang. Vinc. Modena Sac. Pal. Ap. Mag. Soc.

REIMPRIMATUR

A. Piatti Archiep. Trapezunt. Vicesg.

lla letteratura, sovrabbondandovi
i della più robusta eloquenza, e
ini proprie a ridestare ne' seguaci
llo il più vivo entusiasmo.
appunto sotto di questo triplice
, religione, scienza, arti, è ch'io
o determinato di produrre di nuo-
opera de' Martiri, che mi affretto
blicare con le seguenti condizioni.

Tre volumi formeranno l' intiera
, che sarà divisa in dodici fasci-
el formato, carta, e caratteri si-
l presente manifesto.
Ogni fascicolo conterrà due libri,
incisioni analoghe al soggetto.
Il prezzo di ciascun fascicolo pe' si-
associati è fissato a baj. 20. e per
associati a baj. 25.

REIMPRIMATUR

Fr. Dom. Buttaoni S. P.

REIMPRIMATU

A. Piatti Archiep. Trapezu